



Route de la soie, route de la création : rencontres, frontières, contacts, croisements

Tayierjiang Fulati

► To cite this version:

Tayierjiang Fulati. Route de la soie, route de la création : rencontres, frontières, contacts, croisements. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017. Français. NNT : 2017PA01H306 . tel-01652130v2

HAL Id: tel-01652130

<https://theses.hal.science/tel-01652130v2>

Submitted on 30 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
Thèse de doctorat en Art et Sciences de l'art, Art Plastiques

Fulati TAYIERJIANG

**ROUTE DE LA SOIE,
ROUTE DE LA CRÉATION**
Rencontres, frontières, contacts, croisements

Sous la direction de Mme le Professeur émérite **Éliane CHIRON**
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Pierre BAQUÉ, Professeur émérite Université Paris 1
Patrick BARRES, Professeur, Université Toulouse le Mirail
Claire LAHUERTA, Professeur, Université de Lorraine. Site de Metz
Susanne MULLER, MCF ESPÉ de Metz
Abderrahman TENKOUL, Professeur université de KÉNITRA

Remerciements

*Soyons reconnaissants aux personnes qui nous donnent du bonheur ;
elles sont les charmants jardiniers par qui nos âmes sont fleuries.
Marcel Proust*

Je voudrais, avant toute chose, remercier ma Directrice de thèse le professeur émérite Madame Éliane Chiron, pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils durant la rédaction de ma thèse : la Route de la soie, la Route de la création.

*J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury :
Pierre Baqué, Patrick Barres, Claire Labuerta, Susanne Muller, Abderrahman Tenkoul.*

Je remercie également mes professeurs : Monsieur Abraham Pincas qui m'a encouragé et m'a dirigé sur la technique de la pratique artistique, Monsieur Ahmetjan Rishit et l'artiste Monsieur Abdukirim Nasirdin pour leurs conseils et leur soutien.

J'adresse toute ma gratitude à tous mes ami(e)s et à toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce travail. Pour mon amie Rabab, merci pour ton soutien pendant mes périodes de doutes et pour tes multiples encouragements répétés. Un grand merci à Madame Valérie Le Du pour la relecture et les corrections de ce travail, Dieu sait que cela n'a pas été une tâche facile !

Au terme de ce parcours, je remercie enfin celles et ceux qui me sont chers et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour achever cette thèse. Leurs attentions et encouragements m'ont accompagné tout au long de ces années. Je tiens à remercier ma femme pour son soutien et sa patience tout le long de mes études, ainsi que mes enfants, mes parents, mes sœurs et à tous ceux que je ne nomme pas, mais qui se reconnaîtront, un grand merci.



Introduction

« Ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais parce qu'il est le plus intelligent des êtres qu'il a des mains. En effet, l'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre d'outils : or, la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. C'est donc à l'être capable d'acquérir le plus grand nombre de techniques que la nature a donné de loin l'outil le plus utile, la main.¹ » (cf. Aristote, Les parties des animaux).

Je suis la main et la main me présente
elle poursuit la lumière et trace les ressentis
elle console les peines et raconte des histoires
elle révèle le maktoub (l'écrit, le destin)
elle trace la Route et protège du néant
elle est à la fois soyeuse et rêche...
elle garde la mémoire et édifie le futur
la main est en moi et je suis la main...

¹ Aristote, Les parties des animaux, Explication de texte : Aristote, *La main de l'homme est l'instrument des instruments*, Publié le 9 Avril 2011, <http://www.aline-louangvannasy.org/article-explication-de-texte-aristote-la-main-de-l-homme-est-l-instrument-des-instruments-116963284.html>.

Un rêve devenu réalité en 2005, m'envoler vers d'autres contrées à la rencontre d'autres cultures : la France le berceau de l'art. J'ai quitté mon pays natal et dans mes bagages, j'ai pris mes œuvres et mes tourments. Les questions et les réflexions sur le sens de ma vie et mes travaux artistiques me poursuivent. Pourquoi quitter une situation plus au moins stable, enseignant d'art à l'Institut des Beaux-Arts de Xinjiang et entreprendre des études en France dont la langue est réputée pour être l'une des plus difficiles ?

A mon grand étonnement, j'ai réalisé que le niveau des études dans mon pays est très faible comparé à celui en France. J'estime que je suis privilégié par rapport à mes concitoyens et mes collègues qui n'ont pas eu cette chance d'étudier en France. J'avoue que, loin de mon pays et de ma famille, je me suis trouvé face à moi-même, face à mes interrogations qui me hantaient jour et nuit. Je ne cessais de me poser les questions sur mon identité personnelle et artistique : qui suis-je ? D'où viens-je ? Où vais-je ?

Enfant, je dessinais avec des cailloux, des bâtons de bois ou parfois avec les doigts sur les murs, sur les troncs d'arbres et sur la route. Plus tard, j'ai dessiné des paysages, des figures et des architectures sur des papiers et sur des toiles. Suite à mon parcours à travers les campagnes, les montagnes, les rivières et le désert de ma région natale du Xinjiang, j'ai eu l'envie de représenter mes sentiments sur cette région.

À partir de 2000, j'ai commencé à dessiner et peindre sur les papiers photos en utilisant la peinture à l'huile, j'ai présenté les paysages d'après mes voyages et d'après la nature. Puis, j'ai tenté de

placer le papier photo à différents endroits de mon corps notamment dans la paume de ma main. Suite à ces essais, j'ai découvert une sensation que je n'avais jamais ressentie auparavant en peignant sur la paume de la main.

Dans la peinture sur la main, j'ai présenté le paysage d'après la nature et mon imaginaire, les lignes de la main sont remplacées par les paysages. Les lignes de la main reprennent les mouvements et suivent mes déplacements dans le paysage. J'ai parcouru les différentes contrées à la recherche de mon propre langage artistique. Au bout de quelques années d'errance dans le désert de mon âme, j'ai constaté que l'identité de ce pays est formée de plusieurs, voire d'une multitude d'identités. Chacune d'elles raconte une histoire et un passé glorieux. Les identités se rencontrent, mais ne se fondent pas, elles se complètent et forment ainsi un ensemble cohérent et harmonieux.

Les identités retrouvées sont issues de la même ligne directrice, la ligne qui relie l'Orient et l'Occident, cette ligne est une route. C'est la Route de la soie, la Route des rencontres humaines et d'échanges culturels et artistiques.

La Route de la soie n'est pas seulement une route de marchands, et d'échanges culturels, elle est aussi un lien entre l'Orient et l'Occident. Grâce aux échanges culturels, la Région a eu un essor important dans le domaine artistique. Le Xinjiang, au cœur de la Route de la soie et grâce à la Route de la soie, est un lieu de rencontres entre les civilisations orientales et occidentales. Cette Région regorge de nombreux vestiges et monuments historiques d'influence indienne, chinoise, perse et européenne.

Je suis né dans cette Région et mes grands-parents sont venus de Tachkent. Les déplacements des populations à l'intérieur de cet immense territoire (trois fois le territoire français) remontent à la nuit des temps. Sur les pas de mes aïeuls, je m'engage sur la route de la création. La Route de la soie me mène à Paris, c'est ici que j'ai choisi de m'établir et le destin a voulu que mes enfants y voient le jour.

Ma quête personnelle vers le moi s'est accélérée, et le champ des explorations personnelles me renvoie toujours à la main. La main, premier outil de l'Homme, ne se réduit pas aux tâches domestiques. Les deux mains ne se ressemblent pas, sa singularité lui donne une force et lui procure une âme.

Ma démarche consiste à peindre directement sur la main nue d'après une photographie, je représente le réel d'après la nature. Le support (le médium) est ma main gauche tandis que l'autre main peint. J'ai toujours cherché à présenter la vision imaginaire de ma région à partir des paysages réels et culturels. Une fois que je réalise la peinture, je photographie ma main en choisissant Paris comme arrière-plan : la Seine, le Louvre...

Au-delà de ce travail, en analysant mes rencontres, mes contacts et mes croisements le long de la Route de la soie, je cherche à trouver le lien entre moi, mon environnement immédiat et les paysages de mon enfance.

La route de la soie est la ligne directrice qui me permettra de comprendre comment nous avons forgé notre propre identité

culturelle et artistique à travers les différentes cultures qui ont traversées les steppes. La route de la création n'était-elle pas la route qui véhicule les pensées philosophiques, religieuses et artistiques ? C'est à travers ma modeste expérience personnelle que je souhaite explorer l'importance des échanges culturels sur ma démarche artistique.

Problématique

Dans la présente étude, je cherche à comprendre en quoi ma main diffère de celle d'un autre artiste quelles que soient ses origines, son identité et ses valeurs.

Pour moi, la main est un élément vivant et réel dans le paysage. Elle présente mon être et reflète mon âme. C'est elle qui cherche à traduire mes sentiments, ma peinture est l'œuvre de ma main. En examinant mes œuvres, je vois toujours les mêmes lignes qui surgissent du néant et quelque part un homme qui avance vers un lieu inconnu. S'agit-il d'un hasard ? S'agit-il d'une obsession qui hante mon existence ou d'une signature singulière d'un artiste venu d'ailleurs...

Suite à ma rencontre avec le professeur émérite Eliane Chiron, je me suis rendu compte que le hasard n'a rien à faire dans l'action artistique et que la main est la « source de la créativité artistique » pour reprendre l'expression de G. Révész. La main dépasse le maître, elle crée.

« L'art se fait avec la main.² » écrit Focillon

Pour tenter de répondre à mes interrogations, j'étudierai dans un premier temps la question de la main dans les paysages, la surprise qui se dégage de la rencontre avec le moi, tel un voyage messianique dans les tréfonds de mon être. J'analyserai le portrait de la main en étudiant la photographie de *La Main dans l'atelier* 2006 et en la comparant avec l'œuvre *La Main du banquier D, étude chirographique* de l'artiste Félix Nadar. Ensuite, j'engagerai mon analyse sur mes œuvres *Photos fantômes* cherchant à présenter fidèlement la main dans les œuvres. Je tenterai d'étudier comment la main s'est introduite dans la photographie. Dans cette première partie, je franchis la frontière de mon pays natal, mes œuvres tentent de traduire l'effet de surprise, comme si je découvrais une autre personne ou comme si j'étais devenu étranger à moi-même. La « main-portrait » reflète l'identité, la culture et l'histoire de l'artiste que je cherche à rencontrer.

Dans un deuxième temps, j'explorerai le territoire de la main. La main m'offre une nouvelle terre et un nouveau territoire. Dans ce chapitre, je tente de me libérer et de sortir du cadre alloué pour composer une œuvre. Désormais, la « main-terre » me permet de franchir les frontières.

Je m'attarderai sur les notions de délimitation du territoire et de frontière qui prend de plus en plus de place dans notre quotidien. Combien de peuples, appartenant à la même culture, se retrouvent

² Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, Volume IV, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Paris, éd. La Sorbonne, 2000, p. 11.

dans deux états différents séparés par des lignes infranchissables ? La « main-territoire » me renvoie à la Route de la soie pour tenter de trouver une réponse à mes interrogations.

Les traces laissées par les voyageurs ayant empruntés la Route de la soie sont encore visibles. Les déplacements des peuples sur les territoires restent vivants dans notre mémoire et se lisent sur ma propre création artistique. Ma famille, comme bien d'autres familles, a traversé l'étendue du territoire des steppes pour s'établir enfin dans le Xinjiang.

Puis, j'analyserai les références artistiques et théoriques de Van Gogh en examinant ses œuvres et ses lettres. Nous verrons comment la main transcende le corps et rejoint la Route de la soie pour trouver à se ressourcer.

Dans un troisième temps, j'aborderai la question des points de contact entre les œuvres. Le chevauchement des œuvres, les unes contre les autres et leur enlacement.

J'analyserai la notion de rencontres dans les différentes langues. J'examinerai la frontière entre le paysage du tapis et la main en analysant mes contacts sur la route de la création artistique et mes souvenirs d'enfance. Ensuite, j'engagerai mon analyse sur le point du contact et le toucher dans l'œuvre, le toucher entre la main et les motifs décoratifs du tapis.

Dans cette partie, nous comprendrons pourquoi les motifs décoratifs occupent une place importante dans mon œuvre. La culture traditionnelle est le fruit de contacts entre l'art bouddhique

et l'art islamique de ma région, contacts favorisés par la Route de la soie. J'analyserai les œuvres et les idées des artistes Ahmetjan Rishit, Rudolf Stingel, Henri Cueco, Henri Matisse et Abdukirim Nasirdin.

Enfin, dans un quatrième temps, je m'attarderai sur la question du croisement et ce à travers ma propre histoire étant fils de nomades qui ont parcouru la Route de la soie de long en large. J'analyserai les croisements entre la main et le tapis dans mon œuvre en comparant et analysant la peinture sur les murs des Grottes bouddhistes du Qizil de ma région. Puis, j'étudierai les liens entre l'écriture et la peinture et la transposition des formes géométriques dans mes œuvres notamment certaines formes comme le losange.

Concernant le croisement clandestin, j'engagerai mon analyse sur la place du gant dans la vie et dans l'histoire de l'art de ma région et ce en étudiant mon œuvre *La main dans le gant N°1*. Je chercherai à démontrer à quel point nous sommes imprégnés de nos cultures et comment tout trait tracé, à même le sol, nous renvoie à nous-mêmes, à nos origines et nos cultures. Qui suis-je ? Je suis la « main » providence qui éclaire la route, la Route de la création.

Chapitre I

Surprise

1. La surprise comme rencontre

« Il y a une affinité exclusive entre la chose artiste, la déplaçabilité de l'énergie libidinale, la rencontre des formes inouïes, et enfin le caractère éphémère, singulier, de la puissance émotionnelle développée par cette rencontre.³ » écrit Ehrenzweig

Dans *Les paysages dans la main N°1*, (Fig.1)⁴ j'ai peint un paysage à l'huile directement sur la photographie de main. Cette peinture a été réalisée en 2008, dans mon atelier à Arcueil en France.

J'ai photographié ma main le 14 décembre 2006 dans l'atelier d'Abraham Pincas, le professeur qui m'a invité à venir en France pour la première fois. Je l'ai rencontré dans ma région, à Urumqi capitale du Xinjiang en Chine, alors que je lui servais de traducteur.

Sur la photo, on voit l'atelier de technique de la peinture à l'École nationale supérieure des Beaux-arts à Paris. La photographie a été prise à l'occasion d'une recherche sur la main, pour enregistrer les lignes de la paume de ma main.

³ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Trad. de l'Anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, éd. Gallimard, 1974, p. 21.

⁴ Voir illustration (fig.1), p. 257.

C'est la première fois que je photographie ma main dans un atelier de peinture. Cette photo est différente des autres photos que j'ai prises pour enregistrer les lignes de la main. Cette photo a été prise à l'occasion de ma recherche sur mon travail artistique. Je l'ai prise moi-même, en tenant l'appareil photo de la main droite, l'autre main, de l'autre côté de l'appareil, se situe à moins d'un mètre. Cette distance est mon espace de travail. Bien que ce dernier soit restreint, il paraît au spectateur libre et sans frontière.

La date affichée par l'appareil photo Canon est importante, car à cette période froide et hivernale, une page se tourne. Le nouvel an approche. Mon travail artistique sur la main n'est pas encore assez avancé. Mais mon dernier mois de boursier se terminant, je suis obligé de rentrer en Chine.

Cette date s'affiche en orange, une couleur très lumineuse, mais un peu floue et inquiétante. Ce chiffre informatique et fantomatique signe en quelque sorte la photo.

Ces chiffres rencontrent la signature de la peinture, sur le petit doigt en bas à droite, ils présentent la comparaison du chiffre informatique avec la signature de l'artiste. Si le chiffre révèle l'enregistrement de la date, la signature de l'artiste, tel un tampon, marque l'achèvement du travail. J'ai gravé la signature avec le manche du pinceau comme pour réaliser un tatouage.

La main en l'air a de l'espace autour d'elle, elle est aussi plus naturelle. Elle pénètre dans le paysage de l'atelier de Monsieur Pincas. Dans cette peinture, notre premier sentiment, quand nous

voyons la main, est très positif : elle semble vouloir dire « Bonjour » pour présenter sa rencontre, comme dans le tableau *Bonjour Monsieur Courbet*. Cette toile, initialement intitulée *La rencontre*, a été peinte en 1854 par Gustave Courbet. Cette rencontre avec une main d'artiste illustre l'ouverture.

Paradoxalement, elle présente aussi une fermeture, une interdiction de traverser, un obstacle et une occultation. Sa forme, rythmée, illustre une mélodie, elle remplit le cadre de la photographie. Elle cache les objets de l'arrière-plan, nous ne pouvons pas la franchir et nous ne pouvons pas voir l'espace caché par la main. Pourtant, nous pouvons apercevoir quelque chose entre les doigts, ces espaces entre les doigts ressemblent à des yeux ouverts, ce sont « les yeux de la main », ils nous regardent.

Eliane Chiron disait : « Quand on regarde la peinture, elle nous regarde aussi, si on attend en regardant, elle nous dira quelque chose.⁵ » Cette main avec les yeux peut être traversée comme un tunnel. Elle est comme un visage. Si les doigts pointaient vers le haut ou vers le bas, elle serait comme « La main de Fatima », La khamsa est une sorte de « main protectrice » ou de « main de Dieu ».

Les espaces entre les doigts de la main sont comme des yeux ou comme des trous creusés dans la profondeur de la terre. Ils sont à la fois la porte et la fenêtre, ils sont des passages aussi bien pour l'homme que pour la lumière. On traverse ces « trous-fenêtres » de

⁵ Entretien avec Eliane Chiron, Le 4 septembre, 2015 Urumqi, Xinjiang, Chine.

la main pour rencontrer le monde extérieur, comme on regarde le monde à travers la fenêtre, chez ma grande mère.

La main vole vers une direction. Elle voudrait nous montrer quelque chose de son histoire, de sa langue, de sa culture. Son portrait et son visage sont différents des autres.

Elle cache et crée une relation avec les autres corps et les paysages dans la photographie.

Parler de la main, c'est parler de l'homme, c'est parler de soi. Cette main présente une rencontre, une tuchè et un paradoxe par sa représentation dans la peinture.

Anton Ehrenzweig nomme dans son ouvrage *L'ordre caché de l'art*, « La vérité est que la relation est pour l'artiste non pas dialogue, mais rencontre, au sens de la tuchè, et indifférence à la chose faite, non capitalisation. Ce qui conduit à notre seconde objection, qu'il suffira d'énoncer.⁶ »

En arrière-plan dans l'atelier, le demi corps d'un étudiant Albanais porte un vêtement bleu de travail, les bras croisés. Sans tête sur la photo, on ignore si l'étudiant aux bras croisés regarde son travail ou le dos de la main. « Le corps sans tête » illustre une sorte de violence entre la vie et la mort. Si l'on regarde ses mains, ce personnage, bien que sans tête, paraît vivant. La main remplace sa tête coupée, ses pieds sont cachés par la main de l'artiste, la couleur

⁶ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, *op.cit.*, p. 19.

bleue est découpée comme on coupe une tête. Il rencontre la main dans cet espace, mais il cache ses mains en croisant les bras. La montre, sur la main gauche, indique précisément l'heure en lien avec la date affichée.

Le chevalet à trois pieds, de couleur noire et marron, devant les murs blancs ressemble à ceux de ma région. Il indique une direction en dehors du cadre. Ces lignes parallèles créent une route, un espace et un lieu.

Le chevalet marron semble sortir de la photographie par la gauche. Il nous donne le sentiment d'être attaché à quelque chose comme s'il avait pris la main de quelqu'un d'autre à l'extérieur de la photographie. Le chevalet noir est dans l'ombre, comme s'il avait combattu avec violence avec la couleur blanche du mur.

Les chevalets ont découpés, et présentés par leurs demi corps, tout comme l'étudiant albanais sans tête aux bras croisés. Les chevalets posent devant la couleur blanche du mur. Ce côté gauche, en haut de la photo, est comme un tableau les représentant.

Nous utilisons beaucoup ces chevalets pour la peinture et les dessins, afin d'apprendre la méthode et la technique de la peinture académique. A l'époque, le droit d'utiliser le chevalet pour la première fois était symbole de reconnaissance officielle du statut d'artiste. J'ai donc renoué le contact avec eux aujourd'hui, ils se sont déplacés dans mon travail. La main semble posée sur ces chevalets ou accrochée au plafond.

Sur les tables, des journaux et des images sont posés, ils nous informent sur les travaux des étudiants.

A côté de cette table, sur une toile posée sur le sol en béton froid, est dessiné le portrait d'une fille. Le dessin rencontre un sol dur et se tient contre un mur blanc. La fille, dans le dessin, regarde « le portrait des chevalets ». Le pilier bleu, installé au centre de l'arrière-plan, occupe une position forte. Les deux couleurs bleues, celles de l'étudiant albanais et du pilier, se rencontrent, créant ainsi une relation avec le bleu du ciel de la peinture.

Devant l'étudiant albanais, des chaises sont pliées et posées sur le sol froid en béton gris. Parfois, j'imagine que ses bras croisés sont accrochés à un tissu bleu. Derrière le personnage, en contraste, un radiateur évoque la chaleur. Quand nous regardons le contour de la main et l'ombre dans la photographie, nous pouvons imaginer la lumière de l'atelier accrochée au plafond et allumée.

Cette lumière est aussi un soleil qui éclaire la peinture dans la main. La composition à l'arrière-plan de cette photo, par sa forme géométrique et abstraite, est très rythmée. Tous les objets sont illustrés avec leurs ombres. L'ombre est profondeur et intimité, la lumière est transparence, elle est signe d'ouverture, de liberté de voir et de circuler. Le hasard de la rencontre entre l'ombre et la lumière donne une force et une énergie particulière à ce travail.

Les formes géométriques, en arrière-plan, rencontrent la forme mélodieuse de la main. La main est présentée comme une montagne enneigée et silencieuse, lourde et forte dans la photographie. Elle demeure calme sous la pression et sous le choc.

Entre le sol froid en béton et la main, existe un espace de rencontre. Cet espace présente une hauteur entre la main et le sol. Sur ce sol à gauche en bas, un ballon vert translucide réfléchit la lumière.

On peut atteindre les paysages du plafond par le reflet de ce ballon, il est comme un miroir qui traduit la nature double, inverse de l'image dans le miroir. Son rôle est à la fois prosaïque et divin. Comme le déclare Dürer : « Notre vue est à comparer à un miroir.⁷ »

Au carrefour de ces échanges, au point de rencontre de ces regards croisés, l'artiste-grand ordonnateur d'illusions manipule les reflets à son image. Ce ballon, même isolé dans le froid et seule forme ronde de la photographie, par sa couleur verte, donne une vie harmonieuse à l'arrière-plan. Il est comparable à un bouton d'écran ou un feu vert qui permet la rencontre et le croisement. Cet arrière-plan évoque la vie d'artiste, le combat dans la création, les rencontres de hasard, l'espace libre où se rejoignent le vide et le plein.

La première surprise

Dans ces travaux, j'ai remplacé sur la photographie, toutes les lignes de la main par la peinture. Mais remplacer n'est pas supprimer, il reste toujours une trace. Les lignes de la main n'ont pas disparu, elles sont toujours sous cette peinture paysage sur la main. Ainsi, les lignes de la main apparaissent à la surface de la peinture.

⁷ France Borel, *Le peintre et son miroir, Regards indiscrets*, Toumai (Belgique), éd. La renaissance du livre, 2002, p. 10.

Je peins la surface de la main. Cette surface devient un territoire de travail, un portrait, un visage ; ces photos de la main deviennent comme un agenda où je prends note de tous mes voyages réels ou imaginaires.

A travers les paysages de cette « main-portrait », nous pouvons interpréter les lignes de cette main, comme le reflet de la culture, de l'identité et de l'histoire des paysages d'origine. C'est la première fois que je peins sur la forme de la main. Ce travail est une véritable surprise. Je sors du cadre académique carré de la peinture. C'est une grande étape, une mutation dans ma création.

Dans la main, sont illustrés les paysages de la campagne autour de Ghulja, ma ville natale. Ghulja signifie « *Mouflon* » en Ouïghour. On voit aussi une route enneigée sous le soleil. Au centre, deux hommes se rencontrent sur la route de campagne, des arbres sont en arrière-plan, à droite une grande surface de la terre est recouverte de neige, à gauche de la peinture, on voit une meule de foin.

J'ai passé mon enfance dans cette campagne. Aujourd'hui, son paysage conserve les couleurs et les parfums d'un ancien souvenir. Là-bas, il existe des odeurs et des bruits différents de tous les autres, une odeur de terre, de foin ; le bruit de l'eau, du vent et des arbres. Ce paysage dans la main est en quelque sorte ma madeleine de Proust.

Dans cette peinture, j'ai donc représenté l'un de mes premiers souvenirs qui a nourri mes paysages imaginaires. En arrière-plan, le grand paysage, avec des arbres et le ciel, est séparé en deux : un côté

est coloré en bleu, l'autre est noir et blanc-gris. Ils se rencontrent et ce rapprochement provoque un choc, un contraste paradoxal.

Dans la peinture, coexistent deux figures du même paysage. On voit deux ciels différents séparés par une ligne verticale. Dans cette campagne, le ciel bleu est présent à toutes les heures de la journée. J'ai pourtant peint le ciel gris de l'autre côté afin d'illustrer un sentiment oppressant opposé au ciel bleu, symbole d'espoir. Les couleurs du ciel bleu et le gris évoquent également les couleurs du jour et de la nuit. Elles cohabitent ensemble dans cette peinture, à la fois pour rapprocher et séparer.

Dans le livre de Eliane Chiron *L'énigme du visible*, il est écrit : « Le rapprochement de deux temps et de deux lieux éloignés l'un de l'autre, où le présent et le passé s'unissent pour former ce que Benjamin nomme une constellation, comme au premier jour où un humain, debout, les regarda, nous l'avons trouvée chez Flaubert et chez Xénophon, en des moments de leur textes à saisir vite, à la volée, comme du temps volé.⁸ »

Les hommes, les couleurs, la route, le temps, la photographie et la peinture se rapprochent. Le rapprochement entre la terre et le ciel est illustré par les arbres à l'arrière-plan de la peinture. Ces arbres évoquent les flammes et les fils sur les bords d'un tapis. Ils se rencontrent par ce rapprochement.

On ne peut pas imaginer les paysages derrière les arbres noirs. Est-il possible de traverser de l'autre côté des arbres ? Est-il possible

⁸ Eliane Chiron, *L'énigme du visible, Poétique des arts visuels*, Collection Arts plastiques-9, Paris, Universités Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, éd. La Sorbonne, 2013, p. 280.

d'aller chez mes parents ? Et si ces deux personnages étaient deux versions de moi-même, je me rencontrerais, je me regarderais et je me demanderais : où vas-tu, que veux-tu, qui es-tu ?

La charrette qui approche franchit la frontière entre les deux paysages. La route, derrière elle, est toute en gris et noir, elle émerge de ces couleurs pour arriver jusqu'ici. Un homme, assis sur la charrette tirée par un âne et un passant dans la rue, se rencontrent. Ils semblent se dire : « *Yaxshimusi* » (« Bonjour » en langue Ouïghour).

L'homme dans la charrette sort du mauvais temps présenté en gris et noir. J'ai utilisé les couleurs noires et grises afin d'évoquer la pression et le stress que je vivais alors. L'homme dans la charrette sort de la partie en gris et rencontre le passant dans la rue. Ils se présentent dans l'ombre, on ne peut reconnaître leurs visages.

À gauche de la peinture, une meule de foin sous la neige témoigne de la présence d'habitations. L'homme au bord de la route est peut-être sorti de la maison à gauche derrière la meule de foin. Que se sont-ils dit ? Peut-être a-t-il invité l'homme sur la charrette à boire le thé au lait ou à manger ensemble, comme le veut la coutume dans cette région.

À gauche de la peinture, la couleur est comme celle de la nature sous le soleil, la vie est harmonieuse autour de l'homme. Le côté droit, recouvert par la neige, exprime un sentiment d'inquiétude. La neige est découpée en plusieurs morceaux. La couleur rouge de la peau apparaît sous la neige, semblable à la couleur du sang. Cette teinte chaude fait fondre la neige pour libérer la terre.

Cette main est comme un territoire. De la terre, naît toute vie et c'est dans la terre qu'elle se termine. A travers les actes quotidiens, on peut dire que les paysages naissent dans la main et qu'ils se finissent dans la « main-terre ». Il n'y a pas beaucoup d'arbre en arrière-plan de ce côté. La main, entre le ciel gris et la neige, est une montagne rouge. Le trou dans cette montagne ressemble à un œil blanc qui nous montre l'autre côté du monde.

Cette rencontre de deux hommes n'est pas une simple rencontre. Bien qu'ils soient des deux côtés de la frontière en couleur, ils se sont rencontrés sur la même route, comme l'Orient et l'Occident se sont rencontrés sur la Route de la soie.

La route commence à partir du centre de la main. Cela donne une vision de la route sortant de la main. Les hommes sont sortis de cette main. Si nous traversons cette route, pouvons-nous rentrer dans la main ?

Quand nous regardons la route, le début de cette route est invisible, très floue. Si j'essaie de la traverser par l'imagination, je rencontrerai ces hommes par hasard et je les trouverai par surprise dans le choc de cette rencontre.

En traversant cette route, peut-être pouvons-nous passer le dos de la main pour rencontrer le paysage caché par la main. L'homme à droite est peint avec son ombre, l'autre sur la charrette sans ombre se déplace sur cette route enneigée.

La neige blanchit cette route et le paysage. On entend le bruit des pas étouffés de l'homme et de la charrette dans le tapis de neige qui recouvre les paysages, une neige amoncelée, éblouissante, fraîche, lourde, abondante. Le monde est enseveli dans un grand silence blanc, dans la neige à la fois propre et sale. Les bleus d'intensité variables renforcent l'aspect glacé de la représentation.

Les traces des hommes se dessinent sur la neige comme les motifs du tapis. La nouvelle neige supprime et cache toutes les traces, nous n'en garderons que la mémoire.

Quand j'étais enfant, j'aimais marcher sur la neige immaculée pour voir l'empreinte de mes pieds. Quand je regardais en arrière, mon chemin m'apparaissait comme rythmé par des marques de roues de tracteur. Je choisisais d'avancer dans une neige propre pour y laisser mes traces. J'ai essayé de chercher ces traces dans cette peinture.

Dans ce travail, nous pouvons voir une rencontre de la peinture et de la photographie. J'ai essayé de chercher les couleurs de la peinture dans la photo d'arrière-plan. Comme la couleur grise du ciel dans la peinture et la couleur du béton, la couleur blanche de la neige et du mur dans la photo se rencontrent par hasard. L'émotion née de la création, de la couleur, de la forme et de notre mémoire est dans la peinture, elle provient de notre rencontre et de notre première surprise.

Dans cette peinture *Les paysages dans la main N°1*, les hommes dans la peinture et ceux de la photographie se rencontrent. Les paysages

réels de la photographie et la peinture se rejoignent. Le réel rejoint l'imaginaire.

Pour résumé, selon *L'ordre caché de l'art* : « Il y a une force inestimable, incomparable, des « premières impressions » ; après elles, on tombe dans le maniérisme, dans le procédé. Cette idée de la « première fois » n'est pas naïve, c'est seulement un concept impensable, dans l'usage devrait provoquer dans la pensée des théoriciens quelque hésitation ; c'est la transcription en termes catégoriels de ce qui seul est décisif dans l'économie affective, la rencontre.⁹ »

Cette peinture *Les paysages dans la main N°1* m'a apporté une ouverture vers l'extérieur. Elle a conduit ma création artistique à changer de direction. La création est un moyen de faire naître des rencontres, de révéler des états, par rapport à leur nature initiale. Chaque acte est à l'origine d'un mouvement. Chaque acte comporte un surgissement, un élan. La peinture est une sorte de rituel pour atteindre l'état pur et original.

Le passage/frontière vaut autant pour le territoire que pour le mental. Entre le réel et le rêve, quelque chose, dont le récit des rêves au matin nous agite et passe la frontière.

2. Rencontre avec la photographie

Jeudi 14 décembre 2006, pour la première fois j'ai photographié ma main gauche (dans un atelier de Technique de la Peinture du

⁹ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, op.cit., p. 21.

Professeur Abraham Pincas à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris). J'étais surpris par la découverte de cette photographie *Main dans l'atelier 2006* (Fig.2)¹⁰, prise avec un appareil photo argentique. Il ne s'agissait pas d'une photographie de la nature ni de personnages, mais du portrait d'une main, la main d'un artiste d'Asie centrale. J'observais le portrait comme étant une œuvre photographique.

Le jeudi 14 décembre 2006 marquait le terme de mon séjour de deux ans à Paris. En hiver, il faisait froid à l'extérieur. Il n'y avait pas de cours dans l'atelier de Technique de la Peinture, seuls quelques étudiants y travaillaient. Je m'étais installé au centre de l'atelier. J'avais beaucoup de questions sur le travail de la main en tant que portrait, comme si elle présentait l'autre, l'enfant qui est resté en moi. Je l'ai alors regardée et lui ai demandé : « Que veux-tu ? Qui es-tu ? »

Pour mieux appréhender la main, je l'ai photographiée pour tenter de répondre aux questions restées jusqu'alors sans réponses... Et pour l'observer en gardant sa mémoire dans la photographie.

L'appareil photo m'accompagne tous les jours. Tel un ami fidèle, c'est un aide-mémoire pour capturer les instants d'une vie, pour immortaliser le temps qui s'écoule. Une fois capturée, l'image reste dans la mémoire obscure, dans cette chambre noire percée par un petit trou, la lumière et le temps en composent les contours...

¹⁰ Voir illustration (fig.2), p. 258.

L'image, portrait de la main, je ne cesse de la regarder, la retourner, l'inverser à la quête de l'invisible. Pourtant, c'est ma propre main que j'observe, mais la voir sur un écran, détachée du moi, crée une distance entre elle et moi et renforce le sentiment d'étrangeté de moi-même.

Dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire écrit à la lettre I, I comme identité : « Vous n'êtes le même que par le sentiment continu de ce que vous avez été et de ce que vous êtes; vous n'avez le sentiment de votre être passé que par la mémoire : ce n'est donc que la mémoire qui établit l'identité, la mêmeté de votre personne.¹¹ »

Je visualise la mémoire, et je vais à la rencontre de la main-portrait. Des images lointaines surgissent du brouillard, j'entraperçois les paysages champêtres isolés, les paysans aux visages opalins. La rencontre avec la « main-portrait » n'est autre que la rencontre avec moi-même. La mémoire est en moi, elle est transcrite sur les fines courbes de ma propre main.

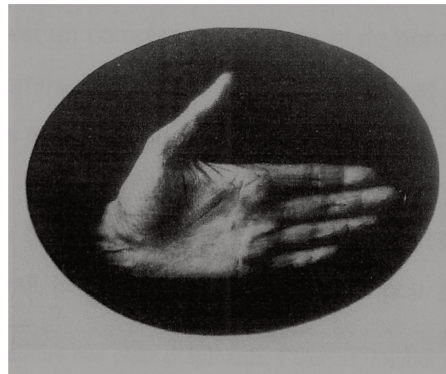
Ce jour-là, l'atelier est presque vide, la lumière zénithale envahit les murs, mais la lumière hivernale est secondée par des lampes suspendues renforçant ainsi le faisceau lumineux. L'inquiétude me saisit, le trouble s'étend sur la main. Comme moi, elle devra quitter la France dans trois semaines. Elle pense, elle regarde et elle se cherche dans une nouvelle rencontre avec la vie.

¹¹ Wiktionnaire, Dictionnaire libre, *Mêmeté*, (Voltaire, Dictionnaire philosophique, article : *Identité*, 1764, Paris : Armand-Aubrée, 1829, vol.4, p. 415).
<https://fr.wiktionary.org/wiki/mêmeté>.

Le 16 décembre 2015 est une date importante pour moi, elle marque un bouleversement, un revirement dans le parcours d'un artiste à la quête de soi-même. La main-portrait renvoie à la mêmété d'un Ouïghour à la recherche de ses racines et de sa culture dans un monde qui se veut global, uniforme et conforme.



(fig.2), *Main dans l'atelier* 2006,



(fig.3), Félix Nadar, *La main du banquier D, étude chirographique*,

La photo de *La Main dans l'atelier* 2006, la main en forme de 3D se situe dans un espace de travail, lieu de méditation pour la création. La main envahit le cadre, occultant ainsi l'environnement et cache les objets en arrière-plan. Les interstices entre les doigts s'apparentent aux yeux. La « main-portrait » a des prunelles à travers lesquelles elle voit les images lointaines.

Occuper tout l'espace de la photographie était une volonté de ma part d'affirmer la dualité entre la main et le portrait, telle la photographie de *La Main du banquier D, étude chirographique*, de

l'artiste Félix Nadar réalisé en 1861(Fig.3)¹². Nadar a utilisé un cadrage serré pour renforcer la présentation de la « main-portrait ».

La photographie *Main dans l'atelier 2006* au format 17 cm x 13 cm, (format de tirage photo international). C'est la première fois que ma main est présentée sur un visuel photographique, je la considère comme un portrait, un visage ou une carte d'identité personnelle. La surface et le contour de la main sont flous, les lignes de la main sont presque invisibles, aussi estompées que la terre vue du ciel.

La main-portrait est lumineuse. Dans les interstices de la main, les trous et les failles se forment des ombres, ce qui lui donne une force, une matière. Tels les traits d'un visage exposé au soleil, le contraste clair-obscur mystifie la main-portrait. Les vides entre les doigts s'apparentent aux yeux qui nous regardent, nous guettent et auxquels on ne peut échapper.

La main tendue, ouverte est synonyme de rencontre. De même que l'on dit de l'œuvre qu'elle est ouverte à une multitude d'interprétations, la rencontre s'ouvre sur une lecture innombrable. À la différence de la coïncidence qui est un fait neutre et généralement sans conséquence, la rencontre est active et chargée d'imprévisibles effets. Elle s'accompagne d'un sentiment de surprise.

Cette rencontre-surprise avec cette photographie de la main m'indique une nouvelle orientation, un nouveau chemin dans mes

¹² Voir illustration Fig.3, p. 259.

recherches artistiques : je m'affranchis des idées reçues sur la photographie. En effet, la photographie de la main est liée à mon travail des « photos fantômes » dans la main. Je me pose alors la question suivante : comment la main est-elle entrée dans la photographie ?

La surprise de la rencontre avec *Photos fantômes*

L'artiste Georges Braque disait : « Un jour, je m'aperçois que je puis revenir sur le motif par n'importe quel temps. Je n'ai plus besoin de soleil, je porte ma lumière avec moi.¹³ » En 2005 et pour la première fois, j'ai quitté mon pays natal, le long du voyage les questions sur le travail de la main m'habitaient, me hantaient. J'avoue que ces questions m'ont aidé à clarifier et à éclaircir mon chemin.

Je porte donc cette « main-lumière » avec moi. Je ne cesse de chercher le moyen de présenter simplement la peinture dans la paume de ma main.

En 2006, je participe à l'exposition *Rencontre de quatre artistes* à la galerie des Beaux-Arts du Crous à Paris 6^e arrondissement (c'était ma deuxième exposition depuis mon arrivée en France) J'expose sur le thème « photo fantôme » (fig.4). Je présente des œuvres sur papier photo, en petit format (11 cm x 9 cm). Les photographies sont apposées sur la paume de la main. Les dites œuvres ont été réalisées durant l'année 2000 (fig.5)¹⁴.

¹³ Paulhan Juan, *Braque le patron*, éd. Gallimard, Paris, 1952, p. 44.

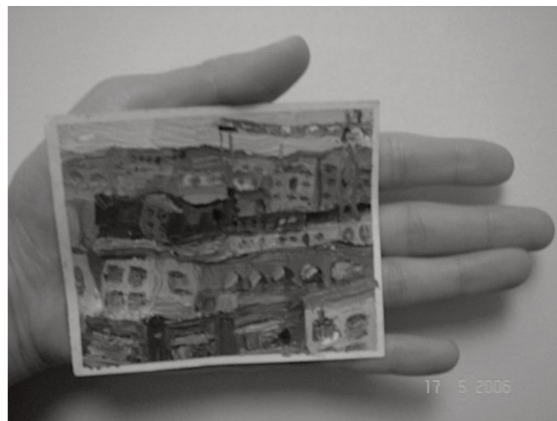
¹⁴ Voir illustration (fig.5), p. 260.



(fig.4), *Photos fantômes*, Galerie Crous des Beaux-arts à Paris, *Mai 2005*.

Les papiers photos présentent des personnages dans la nature en noir et blanc ou en couleurs. J'avais récupéré ces dernières dans les déchets des ateliers de reproduction graphique. Je les collectionnais pour y dessiner sur le dos. Peu m'importait qu'elles soient abîmées ou l'impression ratée, ce qui comptait pour moi c'était la rencontre avec l'autre, l'autre que je ne connaissais pas.

J'ai commencé à dialoguer avec ces photos. Ces dialogues, ces allées et venues éveillent ma surprise ; ces « photos fantômes » surgissent pour raconter une autre histoire.



(fig.6), Le papier photo sur la main.

Au dos de ces photos-fantômes, vous suivez les histoires de mes voyages représentées par les dessins de paysages et de portraits. J'ai dessiné au dos des photographies, les paysages d'après nature et des clichés pris lors de mes errances.

Au fur et à mesure que mon travail se développe, j'éprouve le besoin de sortir de mes habitudes. Je dessine donc sur différents

supports et surfaces. À partir de 2003, le papier photo, apposé sur ma main, créait ainsi une nouvelle frontière dans ma propre création artistique (fig.6). Je commence alors à expérimenter de nouveaux procédés sur différents supports.

Poser les papiers photos sur ma main. Je suis le premier surpris par cette rencontre. Désormais, les photos collées sur ma main se confondent avec le corps. Ce sentiment de fusion entre le support et le corps m'amène à élargir mes recherches et me pousse à modifier considérablement la direction, pour arriver vers la peinture sur la main.

La rencontre entre la main, la photographie et la peinture est présentée sur la « photo fantôme ». La main rencontre la « photo fantôme » sans la connaître. En revanche, je connais les paysages et les hommes représentés sur ces photos. Ce sont les paysages de ma région, une rencontre entre deux mondes opposés, une rencontre paradoxale entre le plein et le vide, entre le visible et l'invisible.

La rencontre de la main et la photographie est marquée sur la surface de la peinture. Par cette rencontre, je commence à trouver le chemin pour mieux connaître la géographie de ma main. En arpentant les courbes, je cherche les collines et les steppes qui caractérisent le paysage de mon enfance. Certaines lignes se s'entrelacent, d'autres filent dans l'infinitude de la vie, des chemins se croisent, d'autres se séparent. Les traits racontent le récit de notre vie sur Terre. Ainsi, la voyante lit entre les lignes invisibles annonçant la renaissance d'un artiste...

En 2004, dans une librairie de Pékin, je trouve un livre sur l'histoire des lignes de la main et leur interprétation. Suite à cette découverte, j'essaye de reconstituer les lignes de la main dans la peinture sur papier photographie. Les lignes de la main rencontrent celles de la peinture, celles-ci sont le fruit de la rencontre entre la paume de la main et la photographie.

Pour cette exposition « photos fantômes », j'ai choisi un matériau qui démontre bien ma démarche artistique. J'ai donc utilisé des cadres nus que j'ai peints en différentes couleurs. Puis, à l'aide du fil de pêche, j'ai attaché la photographie dans son cadre, de telle sorte que l'on voit recto-verso ; d'un côté on aperçoit mon travail et de l'autre on voit une image photographique sur laquelle je ne connais absolument rien.

L'accrochage de mes travaux dans les différentes salles a été influencé par ma volonté de laisser planer deux mondes réel et irréel, et ce en jouant avec l'ombre et la lumière. Les « photos fantômes » ont été suspendues sur un fil de pêche comme des marionnettes. Au moindre mouvement, les images vacillaient, laissant le spectateur seul dans un monde chimérique semblable au « théâtre d'ombres, qui consiste à projeter sur un écran des ombres produites par des silhouettes que l'on interpose dans le faisceau lumineux qui éclaire l'écran.¹⁵ »

Mais, où est passée la main dans les œuvres ainsi présentées ? L'ais-je perdue. Pourtant c'est d'elle dont il s'agit : la « main-portrait ».

¹⁵ Wiktionnaire, Dictionnaire libre, *Théâtre d'ombre*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_d'ombres.

Où est-elle passée ?

Hanté par cette disparition, je me pose toujours la question, comment présenter fidèlement la main dans les œuvres ?

Pour répondre à cette question, je photographie ma main gauche dans l'atelier de Technique de la Peinture de Professeur Abraham Pinças à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, un lieu notable pour accueillir ma main dans l'univers photographique.

Rencontre avec une image lumineuse

Enfant, l'appareil photo était pour moi comme une « boîte magique ». En 1985, et pour la première fois, j'ai la permission de photographier. L'appareil photo est posé au bord de la rue dans le centre-ville. Dans le viseur, je vois des hommes et des paysages renversés ; je pénètre un nouveau monde, un monde irréel. Je suis émerveillé par la magie qui sort de la boîte noire, capte la lumière réfléchie sur les surfaces.

L'appareil « Ambrotype » est une sorte de « Boîte noire » qui projette la lumière sur une surface plane. Caché derrière un rideau noir, je vois surgir une image inversée à l'intérieur. Cet appareil est utilisé pour réaliser les photos d'identité ou des photos de famille. L'image est développée en noir et blanc, en petit format. Mais le photographe peut, à la demande, colorier les joues et les lèvres des personnes en rouge ou en rose pour raviver l'image et lui donner un nouveau souffle.

Le professeur, Éliane Chiron, écrit dans son livre *L'énigme du visible* : « Elle devient image avec la couleur, qui n'est pas un coloriage comme le sont ces nombreuses photos de la première moitié du 20^e siècle, coloriées par le photographe pour « faire vivant », avec du rose aux joues notamment.¹⁶ » Grâce à ce « faire vivant », les couleurs habillent les photographies qui rencontrent la lumière et sortent du noir. Les bords de la photographie, découpés en zigzags, rendent les personnages et le décor vivants. Ce procédé donne l'impression que l'œuvre est déjà encadrée.

Je suis très surpris de voir les paysages inversés sur l'écran de cet appareil, mais le plus marquant est de voir le reflet des passagers en mouvement sur l'écran. Comme le professeur émérite Éliane Chiron le disait dans sa conférence : « Au 17^e siècle en France, Roger de Piles glorifie la peinture comme art du « coloris », c'est-à-dire des rapports de couleurs. Moi-même en faisant de la peinture avec la vidéo, je veux faire de la peinture qui bouge, de la peinture vivante.¹⁷ » La vue de ces passagers sur cet écran m'ont donné la sensation d'« une image-qui-bouge¹⁸ » comme si j'étais dans le train et regardais par la fenêtre. Les paysages vus par la fenêtre changent aussi vite qu'une vidéo. Si l'on regarde cette « vidéo » au ralenti, on observe que chaque fenêtre présente un paysage différent des autres. Chaque paysage est comme une rencontre.

Pour photographier la « main-portrait » j'ai utilisé un appareil photo type « Canon » argentique. Une fois la photographie captée, il faut

¹⁶ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, op.cit., p. 145.

¹⁷ Éliane Chiron, *Entre pratique et la théorie, Une stratégie de formation à la recherche en arts visuels à la Sorbonne*, La conférence, Urumqi, Xinjiang, Chine, 12 septembre 2015.

¹⁸ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, op.cit., p. 141.

attendre le développement du tirage pour connaître le résultat. L'attente du tirage s'apparente à une naissance. Le temps de la délivrance, le cœur bat. On ne sait à qui ni à quoi l'enfant va ressembler. J'étais très ému par la première rencontre avec la photographie de la main, et surpris en même temps de voir une photographie de la main, comme s'il ne s'agissait pas de ma propre main. Sentiment d'étrangeté. La photo a créé une distance entre moi et le moi-même, la main-portrait peut être aussi la main de l'autre, celui que je cherche, que je désire que je chéris.

J'ai toujours photographié les paysages de mon pays natal, les maisons, les villages, les hommes et femmes. Je me sens investi d'une mission de sauvegarde de la mémoire collective de mon peuple, de nos traditions et coutumes. J'aime immortaliser le temps, m'arrêter pour contempler la beauté des cœurs simples, partager des moments de bonheur avec eux, croiser leur regard et voir sourire les enfants qui me suivent, curieux de l'appareil photo. Je vois alors l'enfant que j'étais et ne cesse de m'habiter.

« Une espèce de dictionnaire » photographique au service des arts du 19^e siècle comprenait trois catégories. La première était une série d'académies qui avait pour but d'épargner aux artistes le recours au modèle vivant, souvent onéreux. La deuxième concernait les portraits qui servaient aux peintres d'aide-mémoire, de document pour la représentation de leurs intimes et des célébrités. La dernière catégorie comportait le morcellement du corps destiné à l'étude des parties corporelles intrinsèques à la pédagogie des Beaux-Arts.¹⁹»

¹⁹ Bong-Lim Choi, *Portrait de main dans la photographie*, Thèse de Doctorat, Université Paris1Panthéon Sorbonne, U.F.R. D'histoire de l'art, Paris, Novembre 1998, p. 59.

Avant de rencontrer la photographie de la main-portrait, je considérais la photographie comme un document aide-mémoire.

Roland Barthes écrivait dans *La Chambre claire* : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est particulière absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le Tel (telle photo, et non la Photo), bref, la tuché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable.²⁰ »

Que la photographie, où l'on avait jusqu'alors vu uniquement une preuve du réel, puisse évoquer d'autres réalités que les apparences du visible ne vont pas sans surprendre. En élargissant aussi le champ de la connaissance et de la conscience, la photographie modifie directement la valeur traditionnelle de l'expérience.

Moholy-Nagy voit deux orientations dans la photographie : « Le travail documentaire c'est-à-dire lié au réel et une image lumineuse qui réponde au sentiment profond de la vie intérieure.²¹ »

La photographie, comme la peinture, est un langage. « Le premier homme qui a vu la première photographie (si l'on excepte Niepce,

²⁰ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, éd. Gallimard/Seuil, 1980, p. 15.

²¹ Dictionnaires et Encyclopédies sur Academic, *Photographie et peinture*, Encyclopédie Universelle. 2012.

[Http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/16232/PHOTOGRAPHIE_ET_PEINTURE](http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/16232/PHOTOGRAPHIE_ET_PEINTURE).

qui l'avait fait) a dû croire que c'était une peinture : même cadre, même perceptive. La photographie a été et est encore tourmentée par le fantôme de la peinture.²² »

A travers le langage de la photographie, les artistes illustrent le sentiment profond de la vie intérieure et leurs idées. La photographie me donne un sentiment aussi sûr que le souvenir. La photographie est, pour moi, un outil de sauvegarde de la mémoire, une archive qui enregistre le temps qui s'écoule et saisit la lumière. La photographie immortalise et fige la vie qui nous échappe tel un torrent avide vers l'inconnu.

La photographie n'est pas autre chose que la rencontre entre les matières réelles (sel d'argent, lumière, verre, papier) et les matières simulées. Saisis par une multitude de sentiments : surprise, étonnement et perplexité, je me sens tourmenté. La rencontre avec l'autre « la main-portrait » m'ouvre de nouveaux horizons. J'expérimente une nouvelle appréhension de mes sentiments et de mes émotions. Je franchis une nouvelle barrière vers une libération du moi et me réconcilie avec ma propre identité.

3. Le portrait de la main

Nous prenions les photos dans le paysage pour garder le souvenir de notre voyage. À Paris, j'ai vu les touristes venus du monde entier. Malgré leurs différences culturelles et linguistiques, tous poursuivent le même objectif : celui d'immortaliser les instants magiques passés à Paris, capturer la Tour Eiffel dans sa robe de soir

²² Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 54.

scintillante, Notre-Dame et ses gargouilles, la Seine au crépuscule. J'avoue que, moi aussi, je n'ai pas échappé à cette tentation de retenir le flot de la Seine et de piéger le scintillement de la Tour.

Le numérique et les Smartphones favorisent la consommation. C'est une nouvelle ère de la photographie. Des clichés de tout genre déferlent. C'est une inflation de photographies. Trop c'est trop. Les gens ne prennent plus le temps de cadrer ni de délimiter le champ visuel. A peine aperçoivent-ils un élément qu'il est aussitôt capturé par l'objectif. Combien de photographies finissent-elles dans la poubelle ? La tentation est grande, les images défilent et le cliquètement des appareils aussi. Cette « nouvelle vision » photographique sert à figer nos souvenirs et à les stocker sur une carte mémoire. L'arrivée des « *Selfies* » confirme l'évolution de nos mœurs : le Moi est l'élément central, le paysage en arrière-plan devient secondaire.

Ces photographies nous exposent une rencontre, une relation entre l'identité de l'Homme et l'identité du paysage d'arrière-plan. Ces rencontres sont à la fois surprenantes et paradoxales. Ainsi, l'identité de l'Homme est reflétée par son visage, son portrait et son corps.

Existe-t-il d'autres moyens que le portrait pour identifier l'Homme ?

Dans son livre, *L'art de l'autoportrait*, Omar Calabrese écrit : « Philosophiquement le portrait de profil comme une « chose en soi » et le portrait de face comme un « phénomène.²³ »

« Le phénomène s'est même accentué lorsque la photographie a fait son entrée dans les œuvres d'art. On retiendra que, d'un point de vue théorique, l'appareil photo résout une contradiction. Comme l'autoportrait au miroir impose une succession de deux phases distinctes (l'acte de se refléter et de se regarder, puis l'acte de reproduire l'image), il existe toujours, entre ces deux moments, un petit écart temporel ; or l'appareil, lui, peut supprimer ce décalage grâce au mécanisme du déclencheur automatique : il est possible en effet de le préparer de manière à fixer la pose avec quelques secondes de retardement.²⁴ »

Depuis 2006, j'entreprends une nouvelle démarche en photographiant la main comme s'il s'agit d'une figure. J'essaye de présenter la main comme le reflet de moi-même. Je regarde alors la photographie de la « main-portrait » comme étant mon propre portrait.

« Le visage est donc une partie privilégiée pour la désignation synecdochique du portrait : pour qui regarde, il constitue la partie la plus visible de l'Homme.²⁵ » Quand on rencontre une personne, on voit d'abord son visage, ses yeux. Le visage reflète notre identité

²³ Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait, Histoire et théorie d'un genre pictural*, Trad. de l'Italien par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris, éd. Citadelles & Mazenod, 2006, p. 134

²⁴ Ibid., p. 180.

²⁵ Bong-Lim Choi, *Portrait de main dans la photographie, op.cit.*, p. 31.

déchirée et marque la différence culturelle. Les mains comme le visage parlent, mais elles nous disent autre chose.



(fig.7), Man RAY. Self-Portrait Assemblage, 1916.

Je pose un nouveau regard sur ma propre main qui n'offre plus seulement de simples lignes, ces « chemins » tracées sur la paume de la main dont le voyant se sert pour lire le passé et prédire l'avenir. Désormais, la main est une surface sur laquelle l'image de chacun se reflète. Ce miroir permet une rencontre avec soi. Ainsi la « main-portrait » reflète la « mêmeté ».

En 1972, au Musée national d'Art moderne, à Paris, une œuvre de l'artiste Man Ray a été exposée. Il s'agissait d'un miroir, encadré en bois blanc, accroché sous le titre *Autoportrait* (fig.7). Autoportrait de qui ? Est-ce le portrait de l'artiste ou de celui qui regarde ?

Omar Calabrese écrit dans son livre *L'art de l'autoportrait* : « L'artiste, dès lors qu'il doit, comme disait Alberti, « reproduire la réalité projetée sur une surface réfléchissante, n'a pas d'autre possibilité de se représenter qu'en regardant dans un miroir. En d'autres termes : qu'en se regardant. Nous pourrions dire, en recourant au vocabulaire du cinéma, que l'autoportrait est théoriquement caractérisé par la présence d'un « regard-à-la-caméra », d'un regard qui coïncide exactement avec le point de vue du tableau. »

Mais comme le point de vue est supposé coïncider à son tour avec le regard du spectateur (qui coïncide de son côté avec le regard de l'auteur), il en résulte que le portraituré regarde celui qui le regarde en train de le regarder. Au fond, chaque regard-à-la caméra dit : « Je te regarde me regarder. » Dans le cas de l'autoportrait, nous avons donc une coïncidence entre un « Je te regarde en train de me regarder » et un « Je me regarde en train de me regarder ». Il s'agit, on le voit, d'une ambiguïté schizophrénique qui engendre une perversion de l'échange communicatif.²⁶ »

Je regarde ma main pour essayer de communiquer avec elle. La première fois que je l'ai regardée, j'avais l'impression de me regarder, comme si elle reflétait mon portrait. J'avais le sentiment de me voir dans un miroir, et voilà que je me voyais sur la surface

²⁶ Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait*, op.cit., p. 162.

grumeleuse de la main. Il ne s'agit pas d'un miroir simple, il ne se contente pas de reproduire une image, il reproduit les expressions non dites et diffusent ce que j'appelle les « ruches » ou séquences enregistrées durant ma vie. Le dit miroir est une sonde au moyen de laquelle je pénètre dans les tumultes de mon âme à la rencontre de moi-même.

Eliane Chiron disait : « Quand on regarde la peinture, elle nous regarde aussi, si on attend en regardant, elle nous dira quelque chose.²⁷ »

Les œuvres d'un artiste reflètent son image, son portrait. Ainsi la main reflète le mien, mon visage, ma vie. Elle (la main) et moi, nous nous regardons. Je la contemple et elle me dévisage. Je l'entends raconter l'histoire d'un artiste d'Asie centrale, son voyage et ses rencontres sur la Route de la Soie. Pis, elle voit mes peurs, ressens mes hésitations, lit mes angoisses et discerne mon désarroi.

Les neuf tableaux de Van Gogh qui représentent ses propres chaussures (1886-1887) me confortent : ils racontent un récit. Les chaussures retracent son parcours, elles incarnent son visage, son stress, son for intérieur et ses tumultes. A travers ces chaussures, l'artiste dresse son portrait

Dans le catalogue de « Van Gogh » est écrit : « (...) La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de

²⁷ Entretien avec Eliane Chiron, Le 4 septembre, 2015, Urumqi, Xinjiang, Chine.

paysan, est en vérité. Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être.²⁸ »

Dans le catalogue de *Van Gogh, Les portraits*, il est écrit sur les peintures des chaussures : « Les natures mortes de souliers font référence, dans la forme et par la fonction, au dessin que Millet avait fait de ses propres sabots ; il avait coutume, selon Sensier, d'envoyer ce genre de dessin à ses admirateurs car il représentait à ses yeux ses « armoiries » autant qu'un autoportrait symbolique.²⁹ »

Dans la thèse de Bong-lim CHOI *Le portait de la main dans la photographie* est écrit aussi sur Van Gogh : « Van Gogh faisait des « chaussures-choses qui font corps avec lui-même et qui sont propres à faire surgir la conscience de sa condition » « une part d'un autoportrait.³⁰ »

J'ai pris la photographie du portrait de Van Gogh et je l'ai posé à côté de la photographie de la peinture de ses chaussures *Vieux souliers aux lacets* (fig.8)³¹ (Vincent Van Gogh, automne 1886). Ce tableau est l'un des plus connus parmi les « souliers » peints par Van Gogh. Le style est proche de sa manière hollandaise. Peintre et « souliers » se ressemblent. J'ai connu les paysages où a vécu Van Gogh et j'ai senti son stress, l'oppression de son existence, une vie

²⁸ Roland Dorn, George Skeyes, J. M. Shackelford Joseph, Lauren Soth, Judy Sund, *Van GOGH, Les portraits*, Chronologie établie par Katherine Sachs, Trad. de Marie-Chantal Lévêque, Lausanne, éd. La bibliothèque des Arts, 2000, p. 96.

²⁹ Ibid., p. 96.

³⁰ Bong-Lim Choi, *Portrait de main dans la photographie, op.cit.*, p. 101.

³¹ Voir illustration Fig.8, p. 261.

pleine de contradictions et de contrastes entre la liberté de l'art et la vie réelle.

Puis, j'ai pris une image des deux frères, Théo et Vincent, qui se ressemblent. La chaussure de gauche est plus abîmée que celle de droite. En effet, elle est plus vieille et se trouve dans l'ombre, dans la pénombre, telle la mort. Cette mise en scène reflète la vie meurtrie de Van Gogh. En revanche, la chaussure de droite se situe dans la lumière, elle semble plus protégée que l'autre. Les deux chaussures expriment la souffrance, les sentiments et les rêves du peintre. Nous pouvons les interpréter comme des autoportraits, ils peuvent remplacer les portraits de deux frères.

J'ai photographié ma main pour essayer de présenter mon identité. En contemplant le portrait de la main « la main dans l'atelier 2006 », j'ai constaté combien, à l'instar des chaussures de Van Gogh, ma main reflétait le visage et pénétrait dans les entrailles de mon for intérieur. La main dans la photographie représente mon portrait.

En 2007, après avoir passé un an à travailler sur le portrait de la main de « main dans l'atelier », je découvre par hasard, dans la bibliothèque du Centre Georges-Pompidou, la *Main du banquier D, l'étude chirographique*, de l'artiste Félix Nadar, réalisé en 1861. Je suis très surpris de cette première rencontre avec cette photographie de la main, semblable à la mienne.

Le portrait de la *Main du banquier D*, étude chirographique

En 2007, un an après la rencontre avec la photographie de *Main dans l'atelier 2006* (fig.2), j'ai découvert par hasard dans le catalogue de photographie de la bibliothèque du Centre Georges-Pompidou, la photographie de la *Main du banquier D, l'étude chirographique*, de Félix Nadar. Cette photographie, réalisée en 1861 (fig.3), m'a beaucoup surpris.

« Main du banquier D, l'étude chirographique, tirée en une heure à la lumière électrique, est celle du catalogue de la quatrième exposition de la Société française de photographie qui se tient à Paris durant le printemps et l'été 1861. Elle nous renseigne ensuite sur son intérêt, même momentané, pour l'étude des lignes de la main. Enfin, elle représente une des plus originales études de main de la photographie.³² »

Cette image comporte la signature du photographe en bas à droite. Minimalisée à l'extrême, cette figuration de main isolée n'est produite que pour la chirographie. En effet, Nadar nous informe que la main est celle d'un banquier. En dehors de l'information visuelle disponible, seul le titre donne une indication sur l'identité de l'homme.

³² Félix Nadar, *La main du banquier D*,

[Http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d9652.html)

[commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d9652.html](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d9652.html)

[tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=83570b8446](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d9652.html)

Cette image, quelque peu étrange, a pour titre *Main du banquier D, étude chirographique*. La main gauche est présentée de face, en gros plan. Nadar découpe l'épreuve en forme d'ovale, forme semblable à la main humaine, de façon à ce que le regard inquisiteur se concentre sur les lignes de « La main de banquier D ». Cette forme ovale du cadrage serré, nécessaire à la lecture attentive de l'image, nous rappelle le cadre traditionnel du portrait en miniature. Nous pouvons donc considérer que l'artiste cherche à présenter la main en tant que portrait.

Le « banquier D » continue d'étendre sa main frêle au-dessus de l'étoffe foncée comme s'il attendait le déchiffrement d'un chiromancien. L'éclairage et la lumière facilitent la lecture des détails des lignes de la main.

« La production de la *Main du banquier D, étude chirographique* n'est pas seulement liée à l'essai pour la photographie à la lumière électrique. Elle est aussi étroitement liée à l'engouement particulier pour la chirographie sous le règne de Napoléon III. Cet art divinatoire était tombé dans un discrédit profond depuis le début du 17^e siècle, quand les ouvrages respectifs du capitaine d'Arpentigny et d'Adolphe Desbarolles publiés sur cet art attirèrent l'attention du public. Leurs études paraissaient en éditions successives.³³ »

Dans cette photographie, les lignes de la main sont présentées très clairement. Cela m'a incité à chercher l'identité de cette personne en suivant ces lignes de la main. A l'instar des souliers de Van Gogh, la

³³ Bong-Lim Choi, *Portrait de main dans la photographie*, op.cit., p. 277.

main, présentée en tant que portrait, s'apparente à un visage ou un miroir.

La photographie de *Main du banquier D, étude chirographique* est le résultat d'un tirage noir et blanc, l'arrière-plan de la photographie est couleur noir-grise, la main est posée sur une toile noire. La mise en scène de la main me renvoie à la peinture paysagiste : la main, tel un bateau au milieu de la tempête, la toile noire illustrant les vagues déchainées au crépuscule. La main évoque ainsi le « paysage de la mer », le destin et la route du marin, l'étoile polaire seule guide dans les ténèbres. Cette main est pleinement ouverte, elle nous montre toute la surface de son visage pour traverser la profondeur de son histoire.

L'artiste Nadar a présenté cette main lors de l'exposition de la Société française de photographie à Paris comme une œuvre d'art du portrait. Elle était exposée à la place d'une photographie de portrait, et non en tant qu'acte chirographe. La photo est coupée en forme ovale et le cadrage est serré, il a utilisé un cadre traditionnel pour le portrait. La manière dont Nadar a traité l'image indique qu'« il est un photographe de portrait de la main, la main la plus humaine ».

La main ouverte procure un sentiment de malaise, de peur, de fatigue et d'inquiétude. Comme le paysage d'arrière-plan, éclairé par une lumière tamisée, la main ouverte raconte des récits paradoxaux. Elle présente tantôt la situation du banquier dans la vie, tantôt la situation de la vie d'artiste de Nadar.

Cette ouverture est présente aussi dans la photographie de la *Main dans l'atelier* 2006. Les deux mains montrent la grande ouverture telle la terre sans frontière. Mais dans la photographie de la *Main dans l'atelier* les lignes de la main sont très floues et presque invisibles, elles évoquent aussi les peurs et les inquiétudes dans la vie. Les lignes de la main sont floutées à tel point le chiromancien ne peut les déchiffrer ni obtenir aucune information sur le passé ni l'avenir. La photographie que j'ai prise dans l'atelier n'était pas destinée à être lue, mais elle était photographiée en tant que portrait de la main, comme une photo d'identité, une figure de la main.

La photographie de Nadar marque une grande étape dans la présentation de la main dans l'art de la photographie. En effet, Nadar voulu changer la vision du portrait. La photographie de la main a ouvert une nouvelle porte sur la présentation de la figure. Le portrait de la main constitue une sorte de rencontre avec le spectateur dans l'exposition. La rencontre a créé un choc dans l'art de la photographie.

La main a eu une place très importante dans l'art de la photographie, elle était une figure comme les autres. Le 22 décembre 1895, le physicien allemand Wilhelm Röntgen a réalisé le premier cliché radiographique (fig.9) : il fait radiographier la main de son épouse entre le tube de Crookes et une plaque photographique. Wilhelm Röntgen décrit ainsi la première image radiographique « si l'on met la main entre l'appareil à décharge et l'écran, on voit

l'ombre plus sombre des os de la main dans la silhouette un peu moins sombre de celle-ci.³⁴ »



(fig.9), Wilhelm Conrad Roentgen,
La première radiographie de la main de sa femme, 1895.

³⁴ *La radiographie (I) - Histoire de la découverte des rayons X et de leur application en médecine*, Publié le 01/10/2007, [Http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/la-radiographie-i-histoire-de-la-decouverte-des-rayons-x-et-de-leur-application-en-medecine-1196](http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/la-radiographie-i-histoire-de-la-decouverte-des-rayons-x-et-de-leur-application-en-medecine-1196).

L'image de la main a été le point de départ dans cette révolution de nouvelles technologies de la science. Cette image qui présente les os de la main en noir et blanc, deux couleurs contradictoires, est aussi semblable au « portrait de fantôme avec un œil. »

Le portrait est comme un nuage très floue dans le paysage laissant surgir un sentiment d'inquiétude. L'image radiographique ressemble à une œuvre d'art.

Dans la photographie de Nadar, la *Main du banquier D*, pour la première fois, les éléments les plus importants sont les lignes de la main. On y voit la profondeur, on lit le passé et devine le futur.

Dans l'image radiographiée de la main, on voit également la profondeur de la main par l'œil de la radiographie. Cette technique radiologique cherche la profondeur, l'intérieur du corps. Elle ne cherche pas l'identité, ni de trace de choc des rencontres sur les os. On ne peut voir cette profondeur à l'œil nu, malgré les tentatives de rencontres avec les paysages intérieurs de la main.

Cette technique pour voir l'intérieur du corps m'a intrigué. Pour moi, chercher la profondeur ne suffit pas. Aussi, cette technologie ne me permet pas de trouver la profondeur que je cherche.

Rencontre avec le titre *autoportrait* de la main

La présentation de la figure de la main trouve une place dans le domaine de l'« autoportrait ». En 1916, Man Ray réalise une œuvre intitulé *Autoportrait*. Il présente les sonnettes et les boutons des sonnettes, avec quelques lignes, une épaisse empreinte de peinture à

l'huile blanche est laissée par une main gauche, avec deux formes courbes comme les ouïes de la table d'harmonie d'un violon. Man Ray compose ainsi son autoportrait. L'artiste illustre ses rencontres dans la vie, la main est au centre de cette œuvre entourée d'objets divers.

Man Ray utilise le titre *Autoportrait* pour présenter sa main et ses rencontres. Par cette œuvre, nous pouvons rejoindre l'idée et le point de vue de l'artiste sur la main. Pour lui, la main n'est pas un simple morceau de corps, mais une figure humaine.

Aujourd'hui, l'art contemporain, présente la main dans la catégorie « portrait ». Dans l'exposition de *Rencontre artistiques de Saint-Germain du Ruy*, du 11 septembre 2014, l'artiste photographe Jean-Philippe Beux expose les images photographiques de la main sous le titre *Portrait digital*. Elles sont composées de 19 portraits de la main, ces portraits exposés présentent les mains des différents "métiers" prises sur leur lieu de travail.

Les portraits présentent le récit des rencontres violentes dans le monde et la violence dans la vie : doigts coupées, main blessée, main avec gant, main sale et main dont la peau tombe, etc. La main est en contraste avec le fond noir de l'arrière-plan, la rencontre de la main avec l'arrière-plan produit un choc.

A travers ces œuvres, nous pouvons lier l'art de la figuration de la main avec l'art narratif de la main-portrait.

Dans *La main de l'homme*, Stéphane Thieffry écrit : « C'est la main qui convient surtout à ce processus synecdochique, car elle est après

le visage la partie du corps humain la mieux individualisée, la plus signifiante dans sa forme et dans sa fonction même. L'apparence des mains, leur geste expressif constituent une des marques les plus sûres d'un individu : « la main c'est l'homme, disait déjà Anaxagore il y a vingt-cinq siècles. Ma main c'est moi-même, aurait-il pu dire. La main porte, en elle, et toute seule, tous les pouvoirs d'un homme, d'un individu, d'une personne, d'une personnalité, d'un être, à tous les instants de sa vie, à tous les âges de son existence, en toutes circonstances. Elle témoigne de notre volonté, traduit nos affections, exprime nos sentiments, inscrit nos intentions, laisse continuellement dans la réalité une trace tangible de nos idées, reflète nos pensées par des gestes adaptés. Cette prodigieuse capacité de traduire, de témoigner et d'exprimer totalement, fidèlement, instantanément, par le geste un moment de notre vie mentale, psychique et affective est l'autre aspect de la main de l'homme (...).³⁵ »

Pour moi, la main n'est pas réduite à un morceau de corps, elle est plus humaine, elle incarne le monde dans lequel nous vivons et raconte l'histoire de nos enfances : elle parle, raconte et regarde. « La figuration de mains comme une métaphore convoquée sur un code culturel qui ne cesse de se modifier et de se déplacer selon une époque, une société et une idéologie.³⁶ »

La rencontre avec la main est aussi une rencontre avec une culture. Elle permet de voyager dans les paysages multiples. Elle constitue la carte-mémoire de nos souvenirs insolubles. Les lignes marquent les voies empruntées par les âmes errantes de nos chimères. « Notre

³⁵Bong-Lim Choi, *Portrait de main dans la photographie, op.cit.*, p. 34.

³⁶ Ibid., p. 59.

main permet de nouer l'être avec toutes sortes de rythmes, elle nous permet d'éprouver concrètement le temps dans la rencontre.³⁷ »

J'ai photographié ma main dans l'atelier de l'Ecole des Beaux-arts, lieu important dans l'histoire de mes rencontres sur le travail artistique. Elle rencontre cet espace de travail dans la photographie, l'arrière-plan est choisi par hasard. La main dans l'atelier est photographiée en tant que portrait pour présenter mon identité artistique. Elle est pour moi un portrait de la main-terre, un plan géographique de mon territoire de travail et de mes rencontres.

Pour moi, cette photographie de *La main dans l'atelier 2006* est mon portrait. Je regarde le miroir pour me voir en profondeur. Cette photographie est comme ma photo identité, ma carte de visite. La main c'est l'homme, ma main c'est moi-même.

³⁷ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, *op.cit.*, p. 248.

Chapitre II

Rencontre

1. La frontière comme rencontre

Les paysages dans la main N°2 (fig.10) ³⁸ présente les paysages d'automne de la campagne autour de ma ville natale de Ghulja. Ghulja signifie « *Mouflon* » en Ouïghour (langue maternelle). Cette photographie de *La main dans l'atelier 2006* a été prise en 2006 comme portrait pour présenter mon identité artistique personnelle.

L'année 2008, j'ai peint cette peinture de paysage sur la « main-portrait » dans ma chambre-atelier à Arcueil, en France juste quelques mois avant la fin de mes études du master à l'Université Paris 8 Saint-Denis. Cette photographie de la « main-portrait » est réalisée à partir du tirage argentique brillant. J'ai peint directement la peinture de paysage sur la surface du tirage photographique. Pour réaliser cette peinture, j'ai utilisé une photographie du paysage de cette campagne, prise en 1996, afin d'en conserver la mémoire et l'illustrer en peinture.

J'ai peint le paysage directement sur la surface de la « main-portrait » d'après le tirage photographique. Cette main était pour

³⁸ Voir illustration (fig.10), p. 262.

moi comme un territoire et comme un terrain de travail. Elle était une « main-terre », cette « terre » présentait la géographie de mon territoire de travail et de mes rencontres. Cette photographie du portrait de la main m'offrait une nouvelle terre et un nouveau territoire de travail personnel. Je franchissais une nouvelle frontière sur la route de ma création d'artistique.

Dans la photographie, cette « main-terre » est séparée de l'arrière-plan par sa frontière, c'est le territoire de la « main-terre ». Qu'est-ce que le territoire ?

Eric Bonnet écrit dans son livre *Frontières, œuvres, corps, territoires* : « Il y a territoire à partir du moment où celui qui l'habite reformule son espace et d'autres espaces se partagent grâce à la connaissance que les autres existent.³⁹ »

Dans sa thèse sur la frontière, Lina El-Herfi écrit sur le territoire : « Nous l'avons vu dans la première définition du Robert, aux notions de territoire, d'appropriation, d'identité, de pouvoir. Elle se révèle donc comme la lisière d'un ensemble logique, élaborée à partir d'un centre. Elle peut être matérialisée par une ligne (un « mur-frontière »), un point (un barrage militaire) ou encore une surface (un no man's land).⁴⁰ »

Dans cette œuvre, la frontière, l'identité de la « main-terre » et son territoire présentent le contour de la main. La « main-terre » croise

³⁹ Eric Bonnet (sous la direction de), *Frontières & Œuvres, Corps & Territoires*, Paris, éd. l'Harmattan, 2014, p. 185.

⁴⁰ Lina El-Herfi, *La frontière comme espace conflictuel dans l'art contemporain*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. Paris, Mai 2015, p. 43.

les éléments intérieurs et extérieurs de la frontière. La rencontre avec les autres permet de dépasser ses limites, réfléchir sur le sens de la mémoire, le sens de l'identité, le sens de la frontière.

Cette « main-terre » d'artiste présente l'ouverture, la porte, la route, le lieu ou l'espace qui permet la rencontre. Paradoxalement, elle présente aussi une fermeture, une interdiction de traverser, un obstacle et une occultation.

De la terre, naît toute vie et c'est dans la terre qu'elle se termine. À travers ces actes quotidiens, on peut dire que les paysages naissent dans la main et qu'ils se finissent dans « main-terre ».

La terre, selon le dictionnaire Cnrtl, *Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales de Lexicographie* se définit comme : « Planète, milieu où vit l'homme », dont les synonymes sont : « terrain, champ, propriété, monde et lieu, etc.⁴¹ » J'ai travaillé sur ce terrain, un terrain personnel séparé des autres par sa frontière, j'ai peint à l'intérieur de la « main-terre » avec une grande liberté. Cet espace et ce territoire étaient pour moi une surface de la terre pour illustrer le paysage de mes rencontres. Cette « main-terre » symbolise donc les rencontres entre l'intérieur et l'extérieur

⁴¹ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales,
[Http://www.cnrtl.fr/synonymie/terre/substantif](http://www.cnrtl.fr/synonymie/terre/substantif).

La rencontre avec le mot *Chigra* (frontière)

« Tous les paradis ont leurs frontières.⁴² » Albee

Les paysages dans la main N°2 illustre l'intérieur de « la main-terre ». Par ce travail, je sors pour la première fois des limites de mon ancien royaume, de l'idée d'utiliser la surface totale de la toile de peinture. Avant, je pensais qu'on ne pouvait pas laisser de surface vide sans la colorer. L'espace vide me laissait entendre que la peinture restait inachevée, aussi je m'astreignais à peindre toute la toile. Il me « fallait » remplir toute la surface par la couleur, et ce jusqu'aux bords du cadre. Cette contrainte, m'interdisant tout espace vide, me limitait.

Dans cette œuvre, la « main-terre » rencontre l'autre à l'intérieur et à l'extérieur de sa ligne-frontière. Cette frontière est présentée par la ligne du contour de la main, ce contour est aussi flou qu'une frontière floue. La « main-terre » présente l'intérieur de ce cadre photographique, le cadre photographique est comme une frontière carrée, comme une borne d'espace de rencontre.

Qu'est-ce que la frontière ?

La frontière se dit *Chigra*, en ouïghour. La première fois que j'ai appris ce mot, *Chigra*, c'était chez ma grande mère, devant la fenêtre en regardant le paysage. Elle me racontait les histoires de ses déplacements, sa traversée de l'ancienne Route de la soie et le

⁴² Pascal Martin, François Soulages (sous la direction de), *Les frontières du flou*, Paris, éd. l'Harmattan, 2013, p. 7.

franchissement la frontière à partir de Tachkent, en Ouzbékistan jusqu'à ma ville natale de Gulja. Elle me disait : « A l'époque, il n'y avait pas de Chigra (frontière) entre les deux pays, les territoires étaient ouverts, on se déplaçait comme on voulait. » Dès que ma grand-mère s'est installée à Gulja, la frontière a été fermée. Grâce à cette histoire, j'ai appris le mot *Chigra*, mais je croyais alors que la frontière était une grande et longue barrière, prolongée de murs montant vers le ciel, je voyais les espaces protégés et contrôlés par les armes, autrement-dit j'imaginai une barrière infranchissable.

On peut lire dans le dictionnaire Wikipédia : « Selon Lucien Febvre le mot « frontière » apparaît en français au 13^e siècle. C'est alors un « adjectif dérivé de front », pour la « zone-frontière » on utilisait le mot « fins », la ligne était la « borne » ou la « limitation ». Au 16^e siècle, le mot « frontière » prend son sens actuel.⁴³ »

Le dictionnaire Cnrtl, *Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales de Lexicographie*, académie, 8^{ème} édition note : « Les limites d'un État, d'une contrée en tant qu'elles la séparent d'un autre État, d'une autre contrée. Tracer une frontière. La frontière passe par telles et telles villes. La frontière est marquée par un fleuve, par une chaîne de montagnes. S'établir sur la frontière. Franchir les frontières, Franchir la limite établie par un traité et qui sépare un État d'un autre. Passer la frontière. La défense de la frontière. Les forts qui garnissent la frontière. Frontière ouverte et fermer les frontières. Reculer les frontières d'un État. Les frontières

⁴³ Wikipédia, Dictionnaire libre, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontière>.

du savoir humain. Reculer les frontières de la sottise, du mauvais goût. Adjectivement, Ville frontière. Département frontière.⁴⁴ »

La phrase « *La frontière est marquée par un fleuve, par une chaîne de montagnes* » m'interpelle. Cette vision de la frontière m'a été donnée par mon père, durant notre voyage à la montagne. Il me disait : « De l'autre côté de cette montagne de Tian Shan, c'est le pays du Kazakhstan, cette montagne est une frontière entre deux pays. » J'ai alors compris que la frontière n'est pas seulement une séparation symbolisée par un mur ou une barrière comme je le comprenais jusque-là. Les éléments naturels du paysage peuvent constituer une frontière, comme la frontière ouverte sans barrière, frontière entre le visible et l'invisible.

Dans le *Dictionnaire de Langue Ouïghour d'aujourd'hui*, la frontière se définit comme : « Entre les voisinages, le proche, la frontière entre le territoire de la campagne, la ville, le pays. La frontière du pays, la ligne de séparation. Le mur de séparation. 2. Les lieux autour de la frontière. 3. La limite d'entre les deux choses ; trouver la frontière entre les choses on l'utilise pour faire la comparaison.⁴⁵ »

On lit aussi dans le même dictionnaire : « Les lieux autour de la frontière. » Ces mots indiquent que la frontière est un lieu. Le lieu est comme l'espace et la terre de rencontre.

⁴⁴ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales,
[Http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/frontiere](http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/frontiere)

⁴⁵ Dictionnaire de langue d'aujourd'hui de l'Ouïghour, éd. de populaire du Xinjiang, 2011, p. 432.

Dans son livre, *Frontières, œuvres, corps, territoires*, Eric Bonnet écrit : « Les frontières structurent notre expérience quotidienne et nos espaces collectifs. Limite, contour, pourtour, seuil, peau, aire corporelle, mur, barrière, ouverture, passage, tels sont les synonymes et analogues signifiant et qualifiant l'ouverture ou la fermeture des espaces différenciés, réalités indissociables de nos usages quotidiens, de nos pratiques élémentaires mais de nos comportements de citoyen et habitants du monde, nous qui vivons, qui construisons, qui modifions et qui détruisons les espaces à échelle individuelle, locale ou dans l'espace public, dans les espaces naturels et sociaux. Habitants nous-mêmes, nous sommes autochtones, résidents, voyageurs, exilés, immigrants, émigrants ...⁴⁶ »

A travers toutes ces présentations de la frontière, on peut voir la frontière non seulement comme une barrière visible, mais aussi invisible. La frontière présente dans la peinture une rencontre entre le passé, le réel, le rêve, l'imaginaire, le fantasme, la politique, l'économique, la culture, le voyage et le soi.

La « frontière-rencontre » entre le réel et l'imaginaire

La peinture de paysage dans *Les paysages dans la main N°2* présente la rencontre de deux paysages réels et imaginaires. Ils sont séparés par une ligne verticale représentée par les arbres au milieu de la « main-terre ». Le paysage d'automne, peint sur la « main-terre », illustre une ambiance particulière : du bruit, une odeur de terre, de foin, d'arbre sans feuilles. Le ciel bleu froid de la campagne reflète

⁴⁶ Eric Bonnet (sous la direction de), *Frontières & Œuvres, op.cit.*, p. 5.

l'atmosphère fraîche et humide qui régnait autour de Ghulja, ma ville natale.

Cette peinture de paysage donne la sensation d'un paysage abîmé, brûlé, humide et froid où la vie est un combat. La peinture illustre le stress de l'existence. Elle évoque le paysage de fin d'automne, elle attend la chute de neige pour blanchir et couvrir sa surface de territoire. La neige tombe, couvre la pression, la fatigue, le stress et le « paysage abîmé ». Le blanc immaculé fait alors renaître un nouveau paysage, une nouvelle vie.

Le paysage est peint à la peinture à l'huile sur le territoire de la main. Paradoxalement, la peinture et la photographie se rencontrent dans cette œuvre. Le choc de cette rencontre entre le réel et l'irréel donne une force et une énergie particulière à ce travail.

Dans cette œuvre, la peinture est réalisée sur la « main-terre » d'après le tirage photographique. C'est la première fois que j'essaie de laisser un espace vide sans le remplir, à l'intérieur de la « main-terre ». Ce travail est une véritable surprise : je suis sorti de la frontière du cadre sur la surface de la toile de peinture. Ce travail est une grande étape dans ma création, une mutation.

La présentation du paysage domine la partie gauche de la « main-terre ». J'ai laissé le côté droit vide. À gauche, j'illustre un paysage d'automne de la campagne de Ghulja, un homme en bleu marche et se déplace sur la route de campagne. Des deux côtés de la rue, il y a un alignement d'arbres sans feuillages de couleur noire-gris. J'ai voulu marquer une barrière, une frontière entre deux espaces. Le long de la rue, se trouvent des meules de foin, la terre mouillée est

de couleur noire-terre sienne brûlée. Cette teinte manifeste un sentiment d'inquiétude, tout comme les couleurs d'ombre noire, sans lumière.

Ces teintes se rencontrent avec le bleu ciel très clair et lumineux. Ces croisements de couleurs présentent une frontière paradoxale entre la lumière et l'ombre. Tous les objets sont avec leurs ombres, l'ombre est profonde et intime, la lumière transparente est signe d'ouverture, de liberté de voir et de circuler.

Le côté droit présente un paysage : les arbres noirs comme l'ombre, la meule de foin, couleur d'or, sur la « main-terre ». Le ciel bleu rejoint la terre, la rencontre donne naissance à la montagne rouge. La « terre », lumineuse et claire, présente la lumière du soleil sur la Terre.

L'arbre noir présente à la fois l'arbre et l'ombre de la frontière-arbre sur la terre. Le vide entre les doigts ressemble à un œil blanc, il nous montre l'autre côté du monde et regarde l'autre côté de la « frontière-arbre ». La meule de foin d'or, en forme d'œil, claire, lumineuse et sèche sous le soleil, rencontre les autres meules de foin humides, de l'autre côté de la « frontière-arbre ».

Les arbres, alignés verticalement, présentent une frontière-mur béton gris qui sépare les deux paysages dans « la main-terre ». La ligne « frontière-arbre », verticale, coupe et sépare très fortement ces deux paysages jusqu'au ciel bleu.

La rencontre entre le vide et le plein s'apparente à la rencontre du vide et du plein dans la peinture chinoise et à la théorie de rencontre du Yin-Yang (masculin-féminin) du taoïsme.

François Cheng écrit sur le Yin-Yang, dans son livre *Vide et Plein* : « Il s'applique à tous les niveaux, depuis la cosmologie jusqu'aux êtres et aux choses.⁴⁷ » Dans cette peinture, la rencontre entre le vide et plein crée un choc, semblable à la théorie taoïste du Yin-Yang. La rencontre d'un tiers de plein et d'un tiers de vide rappelle la théorie de la peinture chinoise.

Les deux paysages, séparés par la « frontière-arbre », se rencontrent paradoxalement sur la surface de la main. Cette rencontre caractérise une jonction entre le réel (la photographie) et le rêve (peinture de paysage imaginé). Ces étranges rencontres créent le choc dans la peinture et lui donnent une force.

Ces arbres présentent une frontière. Ils sont plantés par les hommes en bordure de route, en ligne droite pour séparer le territoire. Ils sont tels une barrière-frontière et nous donne la sensation d'inquiétude. La frontière-arbre divise en deux la peinture de paysage. Quand on marche sur la route, on ne sent pas que la frontière existe, les arbres alignés laissent des interstices au travers desquels des rencontres peuvent avoir lieu. Ainsi, la frontière n'est pas complètement hermétique et laisse des ouvertures pour d'ultimes confluences comme la rencontre de la peinture et de la photographie dans la peinture.

⁴⁷ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, Mai, 1991, p. 87.

La Marche comme frontière

La première fois que l'on regarde *Les paysages dans la main* N°2, on aperçoit un homme marchant sur une route en terre battue à la campagne. Il se déplace dans une direction. En regardant de près, nous avons du mal à fixer cette dernière. Nous ne savons pas non plus si l'homme sort de la campagne vers un autre lieu au-delà de la frontière.

L'homme aux mains vides, seul, marchant sur la route vers une direction inconnue, paraît libre, mais on ne sait où il va, je lui demande donc :

Où vas-tu ? Que veux-tu ?

Peut-être rencontrera-t-il quelqu'un ou quelque chose dans ce monde paradoxal, peut-être rencontrera-t-il l'étudiant Albanais dans l'atelier de Monsieur Abraham Pincas, peut-être franchira-t-il la frontière visible et invisible et ce monde vide-plein ?

Dans le *Vide et plein*, François Cheng écrit : « Toutes les choses sous le Ciel ont leur visible-invisible. Le visible, c'est son aspect extérieur, c'est son Yang ; l'invisible, c'est son image intérieure, c'est son Yin. Un Yin, un Yang, c'est le Tao.⁴⁸ »

L'homme solitaire apporte dans sa démarche un message de rencontre, on peut pénétrer dans la profondeur invisible en traversant cet homme. Beaucoup de questions se posent sur son

⁴⁸ François Cheng, *Vide et plein*, *op.cit.*, p. 86.

travail artistique. Cet homme esseulé n'est autre que l'artiste qui cherche sa voie, qui tente de sortir de la frontière du visible et de l'invisible pour trouver les réponses à ses hésitations et ses questionnements. L'homme esseulé est le moi-artiste, le miroir pour se regarder soi-même, voir la profondeur de l'invisible en franchissant la frontière habituelle.

« Franchir une frontière, c'est aller à la rencontre de la différence pour la confronter avec sa propre réalité et ainsi s'enrichir et/ou se redéfinir.⁴⁹ » On fait des rencontres en sortant de notre espace frontalier, c'est pourquoi on doit franchir la frontière invisible et visible.

Le Petit Robert définit : « Frontière-marche. »⁵⁰ Cet homme en bleu marche seul sur la route de campagne dans une situation d'inquiétude, tel le « paysage abîmé ». Il marche et se déplace sur la route pour faire des rencontres, pour sortir de la frontière visible et invisible.

Dans le catalogue *Van Gogh, le mal aimé*, Marc Edo Tralbaut écrit sur l'artiste et sur sa peinture *Le Peintre sur la route de Tarascon* réalisé en 1888 (fig.11)⁵¹ : « Quand on essaie de retrouver les motifs qu'il a peints ou a dessinés et les lieux où il a planté son chevalet, on est étonné des distances qu'il a parcouru à pied.⁵² »

⁴⁹ Pierre Schaefer, *De la Médecine à l'Art-une trajectoire sur la frontière*, 2014. [Http://www.schaefer-surlafrontiere.ch/#!medecine-et-art/c127b](http://www.schaefer-surlafrontiere.ch/#!medecine-et-art/c127b).

⁵⁰ Le petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Josette Rey-Debove, Alain Rey (sous la direction de), Texte remanié et amplifié, Nouvelle édition Millésime 2016, Paris, p. 1108.

⁵¹ Voir illustration (fig.11), p. 263.

⁵² Marc Edo Tralbaut, *Van Gogh, le mal aimé*, Italie, éd. Copyright, 1969, p. 243.

Dans *Le Peintre sur la route de Tarascon* de Van Gogh, l'artiste s'illustre lui-même, une toile sous le bras, un chapeau de paille jaune, les champs de blé en arrière-plan. Il porte des vêtements bleus et avance sur la route. Van Gogh peint l'image bouleversante de sa longue et dure marche en plein soleil du midi, son ombre noire s'allongeant, pathétique, sur les pavés. Il est lourdement chargé, à la recherche de motifs satisfaisant son élan créateur. L'image de l'artiste, sur la route du travail, se présente chaque jour de nouveau. L'artiste marche avec difficulté dans un paysage désert.

Il écrit dans sa lettre à Bernard, à Théo : « J'ai eu une semaine d'un travail serré et raide dans les blés en plein soleil...⁵³ », « Une pochade que j'ai faite de moi, chargé de boîtes, de bâtons, d'une toile, sur la route ensoleillée de Tarascon (...), toujours couvert de poussière, chargé comme un porc-épic, hérissé de bâtons, chevalet, toile, et autres fourniments.⁵⁴ » (*Lettres à Théo*, 524, fin août.)

Dans cette œuvre, *Le peintre sur la route de Tarascon*, on peut voir l'action et le geste de la marche. Van Gogh était un marcheur infatigable et lourdement chargé. Je lui demande : où vas-tu, d'où viens-tu cher artiste ? Que portes-tu ?

Il me donne la sensation de marcher en se posant beaucoup de questions sur sa recherche artistique. Il fait des allées et venues entre la frontière et la route artistique à entreprendre. Dans son ouvrage, *Van Gogh*, Pierre Cabanne écrit : « Face à son motif il

⁵³ Pierre Cabanne, *Van Gogh*, Paris, éd. Finest S.A/Pierre Terrail, 2002, p. 125.

⁵⁴ *Van Gogh à Arles, Dessins 1888-1889*, Fondation Van Gogh (Été 2003), Document originaux-photographies, éd. Actes Sud, 2003, p. 34.

s'oublie lui-même, il n'est plus qu'une sorte de somnambule transcrivant le choc émotionnel dont l'emprise le hante et le guide ; il rentre de ses séances de travail épuisé « absolument abstrait et incapable de choses ordinaires...⁵⁵ »

Dans cette peinture, il ne présente pas seulement sa marche sur la route de la campagne, il illustre symboliquement son stress, sa fatigue, sa douleur, sa difficulté dans la vie artistique et sa quête artistique. Il écrit d'ailleurs : « Mais enfin je sens que mon devoir est de subordonner ma vie à la peinture...⁵⁶ »

Cet homme en bleu marche sur sa route sous « ce soleil qui tape avec une violence inouïe.⁵⁷ »

Dans ces deux œuvres, l'homme en bleu qui marche, se déplace et franchit seul le paysage, il n'a pas d'ombres portées. Il illustre le midi qui marque la frontière entre le matin et le soir.

Francis Bacon écrit : « Vincent est comme un automate venant on ne sait d'où, allant ailleurs...⁵⁸ » Francis Bacon a peint *Le fantôme de la route*, après la disparition de l'œuvre *Le peintre sur la route de Tarascon* au cours du bombardement du musée de Magdebourg à Dresde durant la Seconde Guerre mondiale, en 1945.

⁵⁵ Pierre Cabanne, *Van Gogh*, op.cit., p. 125.

⁵⁶ Ibid., p. 125.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Pierre Cabanne, *Van Gogh*, Paris, éd. Terrail, 2006, p. 154.

Dans mon œuvre, l'homme en bleu marche sans ombre dans le soleil du midi, on ne sait où, allant ailleurs. Il est, comme le dit Bacon à propos de Van Gogh, « le fantôme de la route ».

Dans *L'énigme du visible, Poïétique des arts visuels*, Éliane Chiron écrit : « Le personnage du peintre-fantôme qui, à midi (la sixième heure : la sieste) ne peut se distinguer d'un peintre réel, parce que midi est l'heure sans ombres portées.⁵⁹ »

Le fantôme présente une frontière invisible entre la vie et la mort. J'ai ressenti la même sensation en me rendant chez ma grand-mère, elle n'était pas là, mais je sentais sa présence. Elle est devenue invisible après avoir franchie la frontière de la mort, cette traversée caractérise la frontière entre visible et invisible.

Le midi est la frontière entre le matin et le soir, l'homme sans ombres portées dans la peinture est comme l'heure de midi. Cet homme bleu est-il un fantôme ?

L'homme sans ombre illustre l'action de se déplacer, marcher et franchir pour rentrer et sortir hors de la frontière, il est comme « le midi ». Il est un passage, il est une frontière, le passage/fronrière vaut autant pour le territoire que pour le mental. Entre le réel et le rêve, quelque chose, dont les récits de rêve au matin, nous agitent et nous font passer la frontière, au sens la « Frontière-marche » du *Petit Robert*. Ces deux artistes étaient comme le marcheur, le passeur et le voyageur sur la route de la création. Ils sortaient et franchissaient continuellement la frontière de cette vie artistique.

⁵⁹ Éliane Chiron, *L'énigme du visible, op.cit.*, p. 153.

Déplacement

Dans *Les paysages dans la main N°2*, je présente un paysage de campagne, avec une route en terre battue, claire et lumineuse. La voie est déserte, mais elle est « habitée » de multiples sentiments : inquiétude, stress, peur... La route est abîmée et froide dans la peinture de « paysage abîmé ».

Dans la peinture, la route donne la sensation de sortir et/ou rentrer dans le centre de la « main-terre ». L'homme seul marche sur cette route pour rencontrer et franchir la frontière, tout comme l'artiste Van Gogh se déplace dans *Le peintre sur la route de Tarascon*.

Cet homme en bleu traverse-t-il un « pont » pour outrepasser le dos de la main ? Pour franchir la frontière de la « main-terre » et rencontrer l'étudiant albanais dans l'atelier Abraham Pincas ?

Si c'est le cas, il parcourt une longue distance entre la campagne de ma ville natale, Ghulja, et l'atelier de Monsieur Pincas, à Paris. Cet espace de rencontre est parallèle à l'ancienne Route de la Soie. La Route de la soie était celle de la rencontre, la route d'échange artistique entre l'Orient et l'Occident ; ma région était une étape sur cette Route de soie.

Dans la peinture, la route jaillit du centre de la « main-terre », elle naît de la « main-terre ». Peut-on rentrer à l'intérieur du paysage de la « main-terre » en suivant cette route ?

La route est comme la vie, elle apporte le nouveau et l'inconnu. Chaque déplacement sur la route implique le passage d'une nouvelle frontière et une nouvelle rencontre. Cette route crée un lien avec mon paysage intérieur, elle enregistre toutes mes rencontres, toutes mes expériences de déplacements et de frontières franchies.

L'homme en bleu qui marche, en suivant cette route dans la peinture, sortira ou rentrera dans la peinture et sa campagne. J'ai tenté de rentrer dans et de sortir physiquement de cette peinture de paysage de campagne en marchant sur cette route. Quand je regarde cette toile, j'ai toujours la sensation de suivre cette route infinie, ainsi je voyage mentalement dans le paysage de cette campagne en franchissant la frontière de mon imagination. J'ai parfois, de cette façon, traversé l'autre côté de la main-frontière.

Dans son livre *Les arbres de Van Gogh*, Ralph Skea souligne la phrase de l'artiste Van Gogh : « « [...] je suis allé à la campagne, très loin, pour m'entretenir un peu avec la nature. » Comme du temps de son enfance, c'était dans les bois qu'il se livrait le plus souvent à ce genre de dialogue avec la nature.⁶⁰ »

Le déplacement, les rencontres avec la nature et le dialogue avec les marcheurs, m'ont nourri. J'ai franchi la frontière de mon premier souvenir d'enfance de la campagne où j'ai grandi. J'ai senti l'odeur, la couleur, la terre et l'air de la campagne en franchissant la frontière de la campagne, en arpentant la route.

⁶⁰ Ralph Skea *Les arbres de Van Gogh, Peinture et dessins de Vincent van Gogh*, Trad. de l'anglais par Lydie Échaseriaud, Paris, éd. Thames & Hudson, 2013, p. 19.

L'artiste qui doit apporter quelque chose de sa rencontre. L'homme en bleu marche sur cette route lumineuse pour rencontrer et franchir la frontière dans l'œuvre. La lumière du soleil éclaire la route et nous montre la couleur de la nature, la lumière de la culture et l'art nous montre notre histoire, notre paysage et notre chemin. Je me déplaçais, je me déplace et me déplacerai encore sur ma route artistique, portant la lumière avec moi.

L'arbre marcheur

Dans *Paysages dans la main N°2*, les arbres sont illustrés dans différents espaces avec de multiples couleurs et formes. Ils se rencontrent avec l'homme en bleu qui marche seul sur la route. Ces rencontres présentent un espace et une frontière entre les arbres et l'homme de passage.

En arrière-plan, à gauche de la peinture, les arbres apparaissent flous entre ciel et terre. Ces arbres croisent le ciel bleu, la ligne de cette rencontre laisse entrapercevoir une montagne.

Ces arbres forment une frontière naturelle dans la nature, qui sépare et cache les choses de l'autre côté des arbres. Cette séparation s'appelle *Pasil*, frontière en ouïghour.

Enfant, j'ai beaucoup entendu ce mot *Pasil*. Il signifie la séparation naturelle, marquée par un arbre, une chaîne de montagnes, un petit cours d'eau. Elle est une frontière visible et invisible dans la nature. Ce mot n'a pas le même sens que *Chigra* (frontière) entre deux pays. *Pasil* ne désigne pas une frontière protégée, avec sécurité renforcée, mais une simple frontière de séparation entre visible et invisible.

Dans *Frontières, œuvres, corps, territoires*, Eric Bonnet écrit : « La frontière est une frontière ouverte, communication constante entre intérieur et extérieur qui n'est plus séparé, qui parfois se superpose ou se déplace, s'inverse et passe l'un dans l'autre. »⁶¹ Le mot *Pasil* (frontière) ne présente pas forcément une fermeture, il s'agit d'une frontière ouverte/invisible.

Les arbres noirs, sur la ligne horizontale à gauche de la peinture du paysage, nous laissent croire que des hommes marchent et dansent dans le paysage. Ils sont alignés pour sortir de la frontière de la peinture. Je n'ai pas présenté l'arbre en tant que simple bois. Je cherche souvent les formes, les couleurs, les gestes dans le temps et tente d'écouter son âme, suite aux multiples rencontres parfois bouleversantes et paradoxales.

Si on inverse la peinture, ces arbres ressemblent à des hommes marchant dans l'eau, ils avancent vers la lumière, comme de millions d'êtres humains. L'artiste Van Gogh écrit d'ailleurs : « [...] et je vois dans la nature tout entière, par ex. dans les arbres, de l'expression, et véritablement une âme.⁶² » Van Gogh considérait les arbres comme des humains, des êtres dotés d'une essence spirituelle particulière, d'une âme.

Ces hommes, les jambes très longues, leurs longs bras oscillants, marchaient dans une position particulière, comme la sculpture *L'homme qui marche* de l'artiste sculpture d'Alberto Giacometti.

⁶¹ Eric Bonnet (sous la direction de), *Frontières & Œuvres*, op.cit., p. 118.

⁶² Ralph Skea, *Les arbres de Van Gogh*, op.cit., p. 15.

Ces « hommes », de couleur noire, représentent aussi une barrière. La barrière est appelée *Qasha* en ouïghour. Ce mot *Qasha* désigne la délimitation de l'espace du terrain. *Qasha* n'a pas la même signification que *Chigra* et *Pasil*, c'est une simple barrière, à travers laquelle on peut voir, de l'autre côté. *Qasha* est un palissage ouvert et naturel.

Dans la peinture, je présente trois frontières différentes : le « *Chigra* (frontière entre deux états), le *Pasil* et *Qasha*. Ces frontières présentent les rencontres dans ma vie artistique et les portes qui s'ouvrent. Autrement dit, cette œuvre m'a permis de sortir de la frontière de mon cloisonnement intérieur, d'aplanir mes idées et d'aborder une nouvelle étape artistique, de nouvelles visions et horizons.

Toutes ces étapes de marche sont présentées dans la surface de la « main-terre ». Cette « terre » est un territoire de rencontre et de combat pour franchir la frontière vers le chemin de la recherche artistique.

2. La route de rencontre : la « main-route »

Dans *Paysages dans la main N° 3*(fig.12)⁶³, je présente une route de campagne autour de Ghulja, ma ville natale. Je l'ai peint, en janvier 2010, directement sur le tirage photographique de la « main-terre », dans ma chambre-atelier d'Arcueil (France), un an après la fin de mes études du master à l'Université Paris 8 Saint-Denis.

⁶³ Voir illustration (fig.12), p. 264.

J'illustre le paysage de campagne en deux temps différents : jour/nuit. Je les sépare par une ligne verticale dans la peinture telle une frontière. Les deux séquences (jour/nuit) présentent une rencontre paradoxale de deux paysages sur le territoire de la main.

À gauche de la ligne frontalière, je peins un paysage d'été lumineux, les arbres dans leurs habits verdoyants, les pierres et la route en blanc.

A droite de cette frontière verticale, j'illustre un paysage abstrait, en noir et blanc. Je cherche à représenter le reflet du paysage côté gauche, dans le miroir ou dans l'eau. Contrairement à l'image précédente, ici la route est laissée nue sans peinture, le teint naturel de la main trace le chemin en « terre », il s'agit de la voie naturelle de la main d'artiste.

La teinte naturelle de la main, en liaison avec le noir et le blanc, présente une rencontre entre le vide et le plein dans la peinture. La rencontre des trois couleurs noir, gris et le tanné de la « main-terre » forment une nouvelle frontière. Le ciel est en gris et l'ombre en noir, le tanné de la main est lumineux sous les rais du soleil du midi. Tous ces éléments se rencontrent dans l'œuvre.

Les deux temps différents, présentant le même paysage, créent un paysage abstrait sur la « main-terre ». Cette image me vient de mes premiers souvenirs d'enfance en compagnie de mon père. Enfant, je traversais les grands espaces pour aller à la campagne. La route était en terre battue, longée d'arbres, d'herbes et de flaques d'eau.

Le ciel et la terre se rencontrent sur la frontière, la montagne de *Tian Shan* est floue, visible et invisible, elle incarne la frontière. Nous poursuivons la balade, tantôt à pied, tantôt en charrette, et découvrons de nouveaux paysages. Au loin, le groupement de maisons, aux multiples couleurs, forme une mosaïque dans le paysage. Un dicton de la région dit : « *Korungen tagh yiraq emes* », soit en français : « *La montagne visible n'est pas loin* ». Nous marchons encore et franchissons la route tout en pensant à cette phrase.

Ces éléments sont importants pour délimiter son visage et illustrer son intérieur. En arpentant la route, je respire et sens l'odeur agréable de la campagne.

Pour moi, la frontière de la campagne n'est pas simplement géographique, elle est aussi olfactive et tactile : c'est la frontière de l'odeur, du sens, du goût, de l'esprit et du rêve. J'essaye de franchir cette frontière à travers la peinture.

Après mes études de master, je cherchais toujours une force dans la peinture, je me demandais : comment présenter le choc des rencontres paradoxales dans ma peinture ? Comment présenter l'odeur de la terre battue dans mon œuvre ?

J'ai toujours cherché à peindre sur la « main-terre ». Pour moi, la main était comme une terre, un territoire, une frontière et un espace de travail. Ce tirage photographique de la main était comme un agenda, je l'emportais en voyage pour noter mes rencontres. Plus tard, après quelques années de recherche sur la peinture des « paysages dans la main », j'ai franchi les différentes frontières-limites sur le chemin de ma création d'artistique.

Dans cette œuvre, j'ai cherché à caractériser le choc de rencontres paradoxales dans la peinture. La ligne verticale crée une rupture, une séparation ou simplement une ligne invisible entre le moi et l'autre que je cherche. La route emprunte le tracé naturel de la main territoire.

Dans le livre *Ce que Cézanne donne à penser*, écrit le poète Tomas Tranströmer écrit : « Deux vérités s'approchent l'une de l'autre. L'un de l'intérieur l'autre de l'extérieur et on a une chance de se voir en leur point de rencontre.⁶⁴ »

Où est le point de rencontre dans cette peinture ?

Dans cette œuvre, c'est la première fois que j'ai volontairement libéré la surface de la « main-terre » en la laissant vide dans la peinture. Cela m'amène à me poser beaucoup de questions.

La surface de la « main-terre » pourrait-elle être une partie du paysage de la peinture ? Comment présenter la force de rencontre dans la peinture ?

Pour répondre à ces questions, j'ai tenté de présenter la route en laissant la surface vide de peinture. J'ai libéré, délibérément, la « terre » de la main dans la peinture.

Une frontière de rencontre est créée entre les deux paysages. La ligne verticale, présente au centre de la « main-terre », comme un

⁶⁴ *Ce que Cézanne donne à penser*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, éd. Gallimard, 2008, p. 9.

trait, coupe nettement la surface. La ligne constitue une frontière artificielle, verticale et unique dans la peinture comme dans l'œuvre *Concetto Spaziale-Attesa* (Spatial Concept--Expectation) (1964-1965) de l'artiste Lucio Fontana (fig.13)⁶⁵.

Lucio utilisait le couteau pour couper et créer la ligne verticale dans son œuvre, il présentait une ouverture, une frontière et une séparation. Mais, dans ma peinture, cette ligne de frontière est créée par la confrontation de deux mondes. Je n'utilise pas un couteau réel pour couper. C'est la rencontre elle-même, entre deux temps, deux mondes dichotomiques dans la peinture, qui crée une séparation ou un pont.

Cette œuvre de Lucio présente la mémoire du geste, tandis que ma peinture illustre la mémoire du choc de la rencontre. Cette rencontre paradoxale donne de la force à la peinture, elle est présentée par la ligne verticale de frontière sur la « main-terre ». Cette ligne verticale sur la route divise en deux le territoire de la « terre-main », sépare le paysage entre le réel et l'irréel. Cette séparation rappelle la violence avec laquelle Van Gogh s'est coupé l'oreille.

Par cette peinture, je franchis la nouvelle frontière de la rencontre entre la « main-terre » et la peinture. Je libère la « terre » de la main. La frontière ainsi créée caractérise le chemin à prendre pour délivrer la pensée des emprises du passé...

⁶⁵ Voir illustration (fig.13), p. 265.

Au premier regard, la perspective de la route nous donne la sensation de sortir et de pénétrer à l'intérieur de la « main-terre ». Cette route paraît paisible, calme et déserte. Seule la présence du soleil de midi sans ombre, illumine l'horizon.

Où l'homme en bleu qui marche sur la route ? Qui vais-je rencontrer sur cette route de « main-terre » ?

Qu'est-ce qu'une main ?

Dans son livre *La Main qui pense*, Juhani Pallasmaa écrit : « Nous parlons de la main sans nous poser beaucoup de questions, comme si tout le monde savait de quoi il s'agissait. En 1833, Charles Belle écrivait : « la main de l'homme est si merveilleusement formée, ses gestes témoignent d'une telle force, d'une telle liberté et, en même temps, d'une telle délicatesse qu'il est difficile d'imaginer la complexité d'un pareil instrument. Nous l'utilisons comme nous respirons, sans réfléchir.⁶⁶ »

Dans cette œuvre, la main vide est comme la route. En Ouïghour, la route se dit *Yol*. Le mot *Aq* a deux sens, il désigne la couleur blanche (propre) et le vide. *Aq yol* signifie à la fois « bonne route » et « la route vide ». *Aq yol bonsun*, se traduit en français par « souhaiter une bonne route ». Cette « main-route », vide sous le soleil de midi, est comme la « main-route » protectrice ou comme « La main de Fatma », porte-bonheur.

⁶⁶ Juhani Pallasmaa, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, Trad. de l'anglais par Étienne Schelstraete, Arles, éd. Actes Sud, 2013, p. 26.

Cette « main-route » est ouverte et libre, comme le territoire de la main, pour rencontrer les autres. L'homme en bleu a disparu. Peut-être a-t-il déjà traversé l'autre côté de la frontière de la « main-terre » pour aller à la rencontre de l'autre monde, celui de l'étudiant albanais dans l'atelier de monsieur Pincas. Cette « main-route » vide lui disait : « *Aq yol bonsun* » (Je te souhaite bonne route et je te porte bonheur).

Frontière d'entre le paysage d'intérieur et l'extérieure

Dans son texte *La rencontre, la surprise et son retour dans le temps*, Éliane Chiron écrit : « Lyotard insiste sur « la force inestimable, incomparable, des premières impressions [...]. Cette idée de la première fois n'est pas naïve, [ajoute-t-il] c'est seulement un concept impensable, dont l'usage devrait provoquer dans la pensée des théoriciens quelque hésitations ; c'est la transcription de ce qui seul est décisif dans l'économie affective : la rencontre. » Il insiste sur « le caractère éphémère, singulier, de la puissance émotionnelle développée par cette rencontre.⁶⁷ »

Quand, je regarde cette œuvre *Paysages dans la main N°3*, j'éprouve une émotion puissante qui me pousse à rentrer dans la peinture pour marcher sur cette route et faire des rencontres. J'ai toujours la sensation de marcher sur ce chemin, le regard porté sur le lointain.

⁶⁷ Éliane Chiron, « L'identification de Louise Bourgeois avec Eugénie Grandet. La faille du symbole, de chair et de sang », dans *États du symbolique. Depuis l'Homme Moïse et la religion monothéiste, en passant par Freud, Rothko, Appelfeld – Droit, Loi, Psychanalyse*, Michel Gad Wolkovicz (dir), Paris, éd In Press, 2014, p. 24.

Où suis-je ? Il n'y a rien à l'horizon, c'est le vide, mais l'odeur de l'enfance surgit et laisse éclater la lumière du jour.

Il s'agit d'un voyage imaginaire. La route indique la direction à suivre ou non. Elle invite au voyage intérieur, vers le soi. La « main-route » incarne un miroir magique reflétant ainsi mes rencontres.

Dans son ouvrage *L'artiste et ses rencontres*, Jean-Pierre Bruneau écrit : « L'imaginaire, du latin imago, utilisé à partir de 1936, est corrélatif du stade du miroir, où l'enfant se constitue dans une relation duelle à l'image de son semblable [...]. L'imaginaire donne consistance au trou opéré par le signifiant. Au stade du miroir le petit être trouve dans l'image du miroir, avec jubilation, l'image de son corps, qui fait l'unité de sa personne.⁶⁸ »

Je marche et je rêve. Je traverse cette « route-miroir » pour rencontrer les paysages intérieurs et extérieurs de mon enfance. La « main-terre » est une partie intégrante du paysage. Dans la peinture, elle présente le « *Aq* » vide, la main fond dans le vide de la peinture, la teinte naturelle de la « terre » de la peau trace la route.

La surface vide de la peinture présente le paysage imaginaire de la « main-terre ». Le paysage imaginé et la main se rencontrent, cette présentation brise le mystère de la main et dévoile le paysage réel... Ces deux paysages, les rencontres sur la main, illustrent la réunion entre les paysages intérieur et extérieur. La main est à la fois une frontière et un paysage.

⁶⁸ Jean-Pierre Bruneau, *L'artiste et ses rencontres, Une lecture lacanienne*, éd. l'Harmattan, 2008, p. 67.

Je traverse cette route pour franchir la frontière de la « main-terre ». En franchissant et en me déplaçant sur la frontière, je rencontre le paysage intérieur. Cette route est à la fois la route de la main et la route de la peinture.

Les deux paysages se croisent et se chevauchent. La rencontre devient ainsi une confluence entre le réel et le rêve. La main est comme le paysage, je l'ai caractérisée par une ligne, une voie qui invite à la rencontre, au dialogue.

Dans son livre *La pensée-paysage, Philosophie, Arts, Littérature*, Michel COLLET écrit : « Le paysage, qui devient dès lors inséparable d'une coloration affective, ou véritable "sentiment paysage" : en traduisant ainsi le chinois Qing-Jing, François Cheng souligne que ce sentiment n'est pas la simple projection des états d'âme du sujet, mais le résultat d'une rencontre entre moi et le monde, ou le sujet ne se distingue plus objet.⁶⁹ »

Dans cette œuvre, la rencontre entre la main et le paysage désigne une ligne de rencontre entre le moi et le monde.

Dans *La main qui pense*, Juhani Pallasmaa a nommé : « La frontière entre moi et le monde s'efface dans l'expérience artistique : « la littérature se trouve à la frontière du monde et du moi, et dans le travail de création, cette frontière s'estompe et se laisse franchir ; le monde pénètre l'artiste, et l'artiste pénètre le monde ». L'effacement de la frontière existentielle, la fusion du monde et du moi, de l'objet

⁶⁹ Michel Collet, *La pensée-paysage, Philosophie, Arts, Littérature*, Paris, éd. Actes sud/ ENSP, 2011, p. 97.

et du sujet, se retrouvent dans tout travail et dans toute expérience artistique digne de ce nom.⁷⁰ »

Cette frontière entre le moi et le monde présente la rencontre entre le vide et le plein par la fusion d'un paysage l'un dans l'autre. La rencontre se concentre simultanément sur le monde et sur le Moi, sur l'espace extérieur et sur l'espace mental intérieur. La « main-terre » est libre, elle est présentée dans la peinture comme la peinture de paysage, cette main est la « main-paysage ». La rencontre du moi et du monde est comme un paysage, c'est le paysage d'un artiste ouïghour au centre de la Route de soie.

Rencontre avec la « main-paysage »

L'œuvre, *Les paysages dans la main N°4* (fig.14)⁷¹, illustre le portrait d'un enfant en bleu sur la photographie de la main. Cette peinture a été réalisée en 2010 dans ma chambre-atelier d'Arcueil en France. Je l'ai peint directement sur le papier photo du tirage argentique.

Le portrait de l'enfant bleu me représente. C'est mon portrait, enfant, tel que je me voyais alors selon mes souvenirs. C'est la première fois que je peins mon portrait-enfant sur la surface de la « main-terre ». Je franchis une nouvelle frontière dans mon parcours de création artistique. Je me pose la question suivante : la « terre » de la main pourrait-elle être un paysage ?

⁷⁰ Juhani Pallasmaa, *La main qui pense, op.cit.*, p. 15.

⁷¹ Voir illustration (fig.14), p. 266.



(fig. 15), Pablo Picasso, *Ariequin*, 130cm x 97cm, L'huile sur toile, 1923.



(fig. 16), Pablo Picasso, *Paul en Ariequin*, 130cm x 97cm. L'huile sur toile. 1923.

J'ai peint cette peinture avec la sensation de rencontrer *Arlequin* (Le peintre Salvado en arlequin, 1923) (fig.15), de Pablo Picasso, toile exposée au musée du Centre Pompidou. Picasso illustre là un ami peintre espagnol, Jochin Salvado. Dès le premier regard, ce tableau m'a fortement touché. Il m'a influencé et inspiré dans ma recherche artistique. La peinture de mon portrait-enfant en est la preuve. Je me vois dans cette peinture. Je suis frappé par le manteau et le chapeau envolé du personnage.

Je me suis rendu plusieurs fois au musée pour revoir *Arlequin*. Je ressens toujours la même émotion. Le tableau *Paul en Arlequin, 1924* illustrant le fils de l'artiste Picasso me laisse la même impression (fig.16). J'ai la sensation que l'artiste a peint le portrait de moi enfant, qu'il a imaginé mon enfance et cet enfant qui était moi. Je me demande alors : « Qui suis-je ? »

Cette rencontre avec le portrait du fils de Picasso me pousse à présenter le paysage de mon enfance. Ces deux tableaux de Picasso bousculent et renouvellent ma vision artistique sur la façon d'illustrer mon enfance. Je réoriente alors ma propre création d'artistique.

Dans ladite peinture, la tête et les mains de l'enfant sont illustrées en couleur bleue, la même couleur bleue avec laquelle j'ai peint les paysages de mon lieu d'enfance. Par ailleurs, c'est le bleu qui caractérise Ghulja, ma ville natale. Tous les murs y sont peints en bleu. Ce bleu rend cette ville très typique et très différente des autres villes de ma région. Les habitants de Ghulja utilisent le bleu, le blanc et l'orange pour peindre leur maison.

Ma grand-mère appréciait le bleu, c'était sa couleur préférée. Sa chambre était peinte en bleu. Quand j'y pénétrais, j'avais l'impression de planer entre mer et ciel. Sa maison était inondée de bleu, même les rideaux, de couleur blanche, avaient été colorés en bleu. Chez elle, je me sentais libre. Les murs se fondaient dans l'azur et aucune frontière n'était visible, la liberté m'ouvrait les bras et me tendait la main.

La couleur bleue se dit *Kok* en Ouïghour. Dans cette région, ce mot présente beaucoup de sens, il désigne la couleur du ciel. Il est aussi utilisé à la place de *Yishil* (vert) en français.

Yves Klein disait : « Je veux créer des œuvres qui soient nature et esprit. Les couleurs, l'époque bleue ensuite, étaient pour moi le comble de la liberté dans l'art de peindre et maintenant je me rends compte que cette liberté n'est qu'un intervalle, une frontière. Je rentre à présent dans un autre pays, un autre royaume qui m'est encore complètement inconnu mais qui existe bien.⁷² »

La couleur bleue est utilisée dans la peinture bouddhiste, notamment sur les murs des Grottes Qizil. Avant, la couleur bleue présentait le paradis. Le bleu était préparé à partir de saphirs. Cette pierre précieuse était alors préservée pour les œuvres de grandes renommées, notamment la présentation des dieux et déesses dans la peinture bouddhiste.

Dans son livre, *Bleu*, Michel Pastoureau écrit : « Le saphir est la pierre céleste par excellence. Son bleu est souvent comparé à celui

⁷² Yves Klein, *Corps, couleur, immatériel*, Paris, éd. Le Centre Pompidou, 2006, p. 156.

du ciel et passe pour avoir des vertus prophylactiques. Dans tout l'Orient il protège du mauvais sort. Cependant, les textes antiques et médiévaux confondent parfois le saphir et le lapis-lazuli et prêtent au second les qualités du premier.⁷³ »

Aujourd'hui, cette couleur est utilisée dans l'art décoratif et architectural de Ghulja. Dans ma peinture, j'utilise le bleu pour peindre le visage et les mains.

Dans *Les Mangeurs de pommes de terre* (fig.17), afin de matérialiser la difficulté de la vie des paysans, Vincent Van Gogh peint leur visage en utilisant les couleurs des pommes de terre.



(fig.17), Vincent Van Gogh, *Les Mangeurs de pommes de terre*, Huile sur toile, 82cm x 114cm, 1885.

⁷³ Michel Pastoureau, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, éd. Le Seuil, 2000, p. 7.

Dans ma peinture, j'ai utilisé le bleu pour présenter mon enfance, le lieu où j'ai grandi et les paysages de ma ville natale. Le visage et la main sont peints en bleu afin de me préserver du mauvais œil. Dans cette œuvre, le bleu se fond dans les autres couleurs, il est la couleur du « mur-frontière » de la maison. Il présente le lieu, le territoire et la frontière. J'utilise cette couleur de « frontière » pour illustrer mon enfance et mes rencontres, l'enfant en bleu désigne une nouvelle frontière.

Le chapeau d'hiver *Ushanka* donne la sensation de s'envoler comme un oiseau. Les lunettes, sur le front, de style armé de l'air, sont les lunettes préférées de mon enfance. Elles ont surgi de ma mémoire.

Le manteau est illustré par un contour, laissé vide, presque vide. La teinte tannée de la main remplit le vide. L'espace, en apparence vide, dans le manteau, rencontre les autres teintes et crée un jeu entre le vide et le plein. L'ombre bleu-noir, en haut du manteau, nous donne la sensation que l'enfant est sous la lumière du soleil ou la lumière de la lune.

Le gilet blanc est agrémenté de traits perpendiculaires, couleur violette. Le blanc renvoie aux murs blancs des maisons comme le bleu et l'orange. En bas, à droite du chandail, se trouve la signature de l'artiste. Cette signature me donne l'impression de me retrouver devant mes dessins, sur le mur blanc et bleu, chez mes parents. A droite de l'enfant, j'ai dessiné trois traits verticaux en rouge ; ils présentent une action et une rencontre paradoxale avec les autres couleurs.

L'enfant en bleu, illustré dans le paysage de la « main-terre », croise le réel et irréel. La couleur bleue se dissipe dans les autres teintes, on passe ainsi progressivement du bleu au rose pâle de la « main-paysage ».

Cette œuvre présente aussi une rencontre entre le portrait de la main et le portrait de l'enfant bleu. Cette union symbolise une distance, un espace et une frontière entre les deux portraits (le portrait de la main et le portrait de l'enfant bleu). Pour moi, ils sont les mêmes, seul leur langage diffère.

Dans cette œuvre, j'ai complètement libéré le territoire de la « main-terre ». La surface de la « terre » de main est vide. Libre et affranchie de peinture, elle est ouverte, fluide et plane telle l'ouverture de la frontière. Dans la peinture, la « main-terre », paysage d'arrière-plan, présente les paysages intérieurs et profonds de la « main-terre ».

« La main est l'élan de la pensée, son motif, sa gloire et son rythme. Tantôt sacralisée, tantôt sacrifiée, elle est un signe d'univers. Un signe opposable au soleil, comme l'astre s'oppose à la fleur flétrie chez Van Gogh.⁷⁴ »

La main est comme le paysage, ce paysage de la main est comme le miroir, la route et la frontière pour traverser l'autre côté du paysage. L'enfant en bleu sort de ce paysage, celui de la ville de Ghulja d'où il vient.

⁷⁴ Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (Sous la direction de), *Des mains modernes, Cinéma, Danse, Photographie, Theater*, Collection Arts & sciences de l'art, Paris, éd. l'Harmattan, p. 180.

Cette œuvre m'a donné une nouvelle vision artistique, j'ai rencontré un nouveau paysage et j'ai franchi une nouvelle frontière dans ma recherche artistique. Cette « terre » est comme la « main-paysage ».

Le trou comme « passage-frontière »

« Le feu qui brille et le feu qui brûle.⁷⁵ »

L'œuvre *Les Paysages dans la main* N° 5 (fig.18)⁷⁶ illustre une « main-terre » dans un paysage gris, très fortement détaché de l'arrière-plan. Cette œuvre a été réalisée en 2010 dans ma chambre - atelier d'Arcueil en France. Elle présente la dernière série de mon travail sur la photographie de la « main dans l'atelier », le portrait de la main. J'ai peint sur la main les traces laissées par le feu, la main est en position verticale, les doigts vers le haut.

Le feu du briquet caractérise une matière exploitable, une texture. J'ai illustré une brulure au centre de la « main-paysage ». Elle souligne la rencontre entre le feu et l'air sur la surface « main-terre ».

Nicolas Charlet, dans le *Catalogue d'Yves Klein*, a expliqué : « Nous nous sommes répartis et partagés les domaines et royaume des éléments à notre convenance de créateurs de la manière qui suit : /KRICKE = eau et lumière / YVES = l'air (plus vent : colère

⁷⁵ Nicolas Charlet, Pierre Restany, *Yves Klein*, Paris, éd. Biro, 2000, p. 217.

⁷⁶ Voir illustration (fig.18), p. 267.

de la sensibilité) et le feu.⁷⁷ » « Le choc de ces deux éléments naturellement non assimilables provoque une grande fumée.⁷⁸ »

Dans cette œuvre, la « terre » a brûlé très vite en générant une flamme. La flamme ressemble à un pinceau qui parsème des cendres tantôt noires, rouges, orange et bleues sur la « terre ». La flamme est une lumière, claire et chaude. La chaleur réchauffe la « terre » comme les rais du soleil. Le choc de la rencontre entre l'air et le feu se manifeste par la profusion d'une grande fumée noire. Ce « nuage noir », très épais, cache le paysage de la « main-terre ». La flamme et la fumée créent une tension, un sentiment d'inquiétude.

Le choc de cette rencontre compose un « paysage de combat ». Ce « paysage de combat » est comme un paysage de guerre. Pour moi, il caractérise le combat et la révolte de l'artiste face à sa propre création artistique.

Ainsi, « *Une telle action*, écrit Georges Bataille, serait caractérisée par le fait qu'elle aurait la puissance de libérer des éléments hétérogènes et de rompre l'homogénéité habituelle de la personne.⁷⁹ » Cette action de « brûler » et les cendres noires laissent apparaître un trou dans le centre de terre de la « main-paysage ».

L'image de la flamme oscillante comme un derviche-tourneur autour d'un cercle, ici nommé « trou », me procure un sentiment de chaleur. L'image bouge et danse dans la main, telle « *une image-qui-*

⁷⁷ Ibid., p. 14.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (Sous la direction de), *Des mains modernes, Cinéma*, op.cit., p. 182.

*bouge*⁸⁰» de film de vidéo. Le trou donne la sensation d'être en présence d'une galaxie entourée de myriades de toiles qui tournent autour d'elles-mêmes.

Cette œuvre révolutionne ma propre création artistique. En réalisant cette peinture, j'ai cherché à franchir une nouvelle étape. En effet, cette œuvre m'a permis d'expérimenter de nouveaux matériaux. Ici, c'est le feu. Cette délivrance des matériaux traditionnels me donne une force et me libère de ce « moi » prisonnier...

Le trou, au centre de la terre-main, est comme une frontière et un passage de la « main-paysage ». Il est pour moi la fenêtre et la porte au travers desquelles la rencontre les autres est devenue possible.

Le trou ouvert est une « frontière-trou », un œil de la « main-paysage » dont le passage permet de rencontrer les autres. L'ouverture m'a permis de voir l'autre monde, de découvrir d'autres réalités, de voyager, de visiter mon enfance et d'outrepasser mes peurs et mes limites. L'ouverture, symbolisée par ce trou, me lie à mes attaches culturelles et me libère du fardeau imposé par les traditions. L'homme que je deviens est le même que l'enfant en bleu ; il a gagné depuis en assurance et confiance en lui.

Le paysage, vu à travers le trou, est mobile et change à chaque instant comme un film sur l'écran. Je l'ai collé ensuite sur un carton noir pour le rendre visible. Le contour, créé par le trou, forme une nouvelle frontière et une nouvelle rencontre avec le ton de la main. Le noir, caractérisé par l'absence de couleur ou par l'absence de

⁸⁰ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, op.cit., p. 141.

lumière, a de la profondeur. A travers la profondeur de ce trou, j'ai tenté de traverser les paysages qui demeurent invisibles.

Ce trou noir est comme un tas de charbon en train de brûler, il évoque toujours la chaleur. Le noir du charbon domine le teint rosé de la main et crée une nouvelle frontière sur son territoire. Il est une frontière et un tunnel de la « main-terre » pour traverser l'intérieur du paysage de la main. Ce trou est un « passage-frontière ». La rencontre entre le feu et l'air crée une frontière, un territoire dans la « main-paysage ».

Sur la main de Bouddha, il y avait comme un œil pour voir l'autre côté de la frontière. Dans l'ouvrage *L'art dans le monde, Asie Centrale*, Benjamin Rowland analyse la peinture *Deva ou adorant à genoux* de l'ancienne ville de Khotan : « L'œil qui apparaît sur le dos de la main du saint est iconographiquement très intéressant. Cet attribut, parfois associé avec Indra, apparaît fréquemment dans des icônes japonaises de l'Avalokitésvara dont les bras sont au nombre de mille, comme les yeux. L'explication la plus simple de sa présence est peut-être que le Bodhisattva compatissant possède des yeux partout pour voir les afflictions du genre humain.⁸¹ »

Ce trou noir est comme un œil pour voir et être vu dans la main-terre, il est aussi comme un œil de la terre et du territoire.

⁸¹ Benjamin Rowland, *L'art dans le monde, Fondements, Historiques, Sociologiques et Religieux, Asie Centrale*, Paris, éd. Albin Michel, 1974, p. 138.

Rencontre par le remplacement

« La main est la fenêtre ouverte sur l'esprit.⁸² » Emmanuel Kant

Cette œuvre *Paysages dans la main N° 5* est, pour moi, une surprenante rencontre. Elle est simple et différente des autres. Je l'ai réalisée pour trouver un « trou », une « fenêtre » afin de sortir de mes habitudes artistiques. Pour cette raison, j'ai essayé de la présenter le plus simplement possible, supprimant tout excès.

Comment puis-je sortir de cette frontière habituelle de « la main dans l'atelier » ?

Comment puis-je présenter le portrait de la main d'un artiste du Xinjiang habitant Paris ?

Avec ces questions, j'ai laissé un vide sur la « terre-paysage de la main » laquelle présente le paysage de la « terre » naturelle. Afin de bien présenter la frontière de la terre de la « main-terre », l'arrière-plan, simplifié, est substitué par la couleur gris-noir-blanc. Cette teinte de l'arrière-plan est semblable à celle du mur de béton et au nuage noir. L'atelier de Monsieur Pincas de *La Main dans l'atelier 2006* a été remplacé par cette couleur de béton du « mur-frontière ».

Dans cette œuvre, l'atelier de Monsieur Pincas est dissimulé par cette couleur « mur-frontière ». Après le retrait et le départ de Monsieur Pincas, en 2015, l'atelier a été fermé. Puis Monsieur

⁸² Juhani Pallasmaa, *La main qui pense*, op.cit., p. 21.

Pincas a été remplacé par un autre professeur. Une nouvelle vie commençait.

La frontière désigne la fin de vie, le départ dans l'au-delà. L'homme est un éternel voyageur qui ne fait que passer dans ce monde. Cette couleur caractérise l'inquiétude, la fermeté, l'endurance et la fermeture. Le béton, tel un rideau, voile et masque toutes les informations en arrière-plan, à l'instar des œuvres au centre Pompidou.

Cette couleur de béton est séparée de la terre de la « main-paysage ». La frontière de la « main-paysage » présente très nettement cette forte séparation et l'enferme dans le territoire de la main, dans le « mur-béton » gris. La frontière de la main désigne une terre vide, mais lumineuse sous un soleil de plomb, la « terre » est présentée en rose et fond paradoxalement dans les autres couleurs. Cette rencontre présente le choc entre le doux et le dur. Ce choc de rencontre crée une frontière entre la main et le « mur », entre la lumière et l'ombre. Ce choc de rencontre présente très nettement la frontière de la main, et la couleur de l'arrière-plan présente très clairement le territoire de la main.

Dans cette œuvre, j'ai tenté de présenter la main le plus clairement et le plus simplement possible. J'ai remplacé tous les éléments de l'arrière-plan par une seule couleur, la main est clairement visible, sa frontière est nette. Cette photographie est semblable à la photo du passeport ou de la carte d'identité qui permet d'obtenir l'autorisation de franchir la frontière.

J'ai laissé la main vide, dépourvue de peinture, mais elle est brûlée et abîmée. Selon les Chinois : « Le feu supprime les histoires ». La suppression m'ouvre une brèche (tout comme le mur de Berlin après sa chute), elle crée un « passage-frontière » qui permet de voir l'autre côté de la main. Cependant, il ne me permet pas encore de traverser le paysage à l'intérieur de la « main-terre ». Cette œuvre, différente des autres, présente les franchissements de frontière et mes rencontres. J'ai beaucoup réfléchi sur les étapes à suivre en regardant cette œuvre, je me demandais : que veux-tu ?

3. La rencontre et le seuil

Dans cette œuvre *La main dans les paysages et les paysages dans la main N° 1*(fig.19)⁸³, je peins, pour la première fois, le portrait de la main dans un grand paysage : la « cour Napoléon-Pyramide du Louvre, à Paris. Sur la main, est présentée le paysage de la ville de Kashgar, l'ancien centre sur la Route de la soie. Cette œuvre est réalisée en mai 2010 dans ma chambre-atelier d'Arcueil, en France, après mon inscription au doctorat de l'UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art à l'Université Paris1 Panthéon-Sorbonne. Je la peins directement, à la peinture à l'huile, sur la main nue du tirage photographique de « la main dans les paysages et les paysages dans la main ».

J'ai photographié ma main-portrait avec un petit appareil photo numérique Canon, que je tiens de la main droite, en 2010. Cette main gauche était prise comme une star et une touriste dans les

⁸³ Voir illustration (fig.19), p. 268.

paysages parisiens. Je l'ai photographiée à la suite de la proposition de ma directrice de la recherche, Éliane Chiron.

Je rencontre pour la première fois le professeur émérite Éliane Chiron, en 2008, dans l'atelier technique de la peinture de Monsieur Abraham Pincas, à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris. Je lui expose alors simplement mon projet et mes travaux.

Au mois d'octobre 2009, Éliane Chiron accepte de devenir ma directrice de recherche. En février 2010, je présente, dans son cours, les séries de mes œuvres *Paysages dans la main*. Ces œuvres ont été réalisées sur le portrait de la main dans la photographie de « main dans l'atelier 2006 ». Toutes ces œuvres ont été peintes avant février 2010.

Le premier portrait de la main présente l'atelier de technique de peinture de Monsieur Pincas, avec lequel j'ai travaillé. Dans la main, j'ai illustré différents paysages réels et imaginaires.

Je dépose l'ensemble des œuvres sur la table. Tous les paysages ont le même arrière-plan. La main, toujours dans l'atelier, ne s'est pas déplacée. En revanche, les paysages du territoire de cette main changent comme les images d'un écran de télévision.

Ces œuvres, *Paysages dans la main*, m'ouvrent une nouvelle porte. Je franchis une frontière sur la route de ma création artistique. C'est une grande étape pour moi. Enfin, après quelques années de travail sur cette série *Paysages dans la main*, je m'ouvrais à d'autres rencontres.

Durant cette présentation, dans le cours de Éliane Chiron, j'avais nommé le sujet de mes travaux : « Les paysages dans la main ». Éliane Chiron m'a répliqué : « Si vous dites *Les paysages dans la main*, je vous dirais paradoxalement *La main dans les paysages*. » Elle m'a alors proposé de travailler sur l'idée de *La main dans les paysages et les paysages dans la main*.

Je ne vous cacherai pas ma surprise, voire mon trouble suite aux remarques de Éliane Chiron. En effet, cette confrontation entre main et paysage m'évoquait un effet miroir, tel l'écriture en miroir de Léonard de Vinci. J'avais le sentiment d'avoir trouvé un trésor. Une porte magique s'ouvrait à moi.

Anton Ehrenzweig écrit dans son livre *L'ordre caché de l'art* : « Il y a une force inestimable, incomparable, des « premières impressions » ; après elles, on tombe dans le maniérisme, dans le procédé. Cette idée de la « première fois » n'est pas naïve, c'est seulement un concept impensable, dans l'usage devrait provoquer dans la pensée des théoriciens quelque hésitation ; c'est la transcription en termes catégoriels de ce qui seul est décisif dans l'économie affective, la rencontre.⁸⁴ »

Cette idée visuelle de ma directrice de recherche m'a très fortement secoué et m'a poussé à franchir une frontière, un seuil. Je me demandais : comment illustrer la rencontre paradoxale entre « la main dans les paysages » et « les paysages dans la main » dans mes œuvres ?

⁸⁴ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, op.cit., p. 21.

J'ai essayé de photographier le portrait de la main dans un grand paysage de Paris. Durant cet essai, je me sentais libre de franchir le seuil et les limites de l'atelier de Monsieur Pincas. Je flânais le long de la Seine et dans les rues parisiennes. Le premier jour, j'ai photographié une dizaine de portraits de la main autour du fleuve, dans le centre de Paris. J'ai choisi des lieux que je connaissais bien comme le musée du Louvre et l'École des Beaux-arts. Sur ces photographies, j'ai sorti la main des limites de l'atelier. Puis j'ai peint mes paysages sur le territoire de cette main nue, sur le tirage de la photographie argentique.

Ce travail est une très grande étape sur la route de ma création. Je n'aurais jamais imaginé franchir un tel seuil dans mon art. Le seuil était comme une frontière entre visible et invisible.

Enfant, j'ai beaucoup entendu ce terme « seuil ». En ouïghour, on l'appelle le *Bosugha* (seuil). Ma grand-mère répétait souvent ce mot : « Il faut franchir le *Bosugha* (seuil) avec le pied droit et en même temps qu'on le franchit, on doit dire *Teshliqmu* ? et *Essalam* (comment allez-vous ? bonjour) ». Ces deux derniers mots renvoient à la notion même de frontière. Le *Bosugha* (seuil) est un passage et une séparation entre deux lieux : intérieur/extérieur. Le seuil est l'entre-deux, entre le moi et l'autre, entre le nous et le vous. C'est la raison pour laquelle nous disons *Essalam* (bonjour) en franchissant « la frontière-seuil ».

Dans ma région, le *Bosugha* (seuil) de la maison est présenté par une planche en bois. Elle est posée horizontalement en bas de la porte tel un petit muret démontable afin de laisser entrer les charrettes, en cas de grandes réceptions. Habituellement, les hommes enjambent

la planche pour entrer dans la maison. Le seuil est comme le « mur-frontière » de la porte d'entrée. Il sépare l'intérieur et l'extérieur de la maison, il est comme une frontière entre la terre et le ciel.

Enfant, cette « frontière-seuil » était pour moi, un passage vers la liberté, une frontière au-delà de laquelle on peut rencontrer la nature. Si je voulais jouer dehors et franchir cette « frontière-seuil » de la chambre ou de la maison, je devais demander l'autorisation à mon père ou ma grand-mère.

Le Dictionnaire de langue Ouïghour définit ainsi le seuil : « 1. *Bosugha* est comme le « *Tusma* », le « *Tusma* » disait en français la fermeture et le péage comme la frontière. Le « *Bosugha* » est généralement marqué par un bois, un béton et une pierre etc. 2. Le début, le commencement, l'entrée et le départ des quelques choses ou quelqu'un. 3. Franchir et passer le « *Bosugha* » (seuil). Entrer ou sortir de la maison ou la porte. 4. Le seuil haut, ça veut dire quelqu'un avec haut caractère, l'homme est impossible d'approcher et impossible de créer la relation. 5. Limite de la frontière, approche le seuil du pays.⁸⁵ »

Dans *Le Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales*, le synonyme du seuil est : « commencement, début, naissance, entrée, départ, passage, porte, et bord etc. »⁸⁶. Dans le *Lexicographie*, le seuil est décrit comme : « Entrée d'une maison, d'un bâtiment, franchir, passer le seuil. Entrer ou sortir, [Dans le temps]

⁸⁵ *Dictionnaire de langue Ouïghour*, Le bureau de la langue minoritaire de la région autonome Ouïghour du Xinjiang, Édition de maison ethnique, 1990, p. 487.

⁸⁶ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales, [Http://www.cnrtl.fr/synonymie/seuil](http://www.cnrtl.fr/synonymie/seuil).

début, commencement, entrée dans une période nouvelle. Limite marquant un passage vers un autre état, entrée dans une situation nouvelle, Seuil de vision, seuil visuel.⁸⁷ »

Dans *Seuils, passages*, de Martin De La Soudière, il est écrit que le : « Seuil » vient de l'italien *soglio* : le soulier, puis par extension le pied, le fondement, le mouvement, l'entrée, le commencement, nous disent les dictionnaires ; autre étymologie : *solea*, « sandale » en latin, puis « plancher » en bas latin. En ce second sens, c'est là où s'inscrit, et s'écrit, le changement, ce qui le donne à voir et à penser.⁸⁸ »

Ces différentes définitions et illustrations de la notion de seuil laisse apparaître que le *Bosugha* (seuil) n'est pas seulement une frontière visible dans la réalité, il présente aussi une frontière invisible. Ainsi, le *bosugha* n'est pas seulement un lieu réel, il est aussi un espace imaginaire/irréel. Cette idée vient conforter ma pensée que, dans la vie, chaque marche présente un franchissement de la « frontière-*bosugha* ».

Seuil : frontière, passage, entrée, départ et naissance. Éliane Chiron m'a permis de franchir un nouveau *bosugha* sur la route de ma création artistique. La nouvelle « frontière-*bosugha* » m'ouvre les portes sur d'autres rencontres avec la nature, une nouvelle vision du paysage. Le franchissement du *bosugha*, dans ma vie artistique, est identique au franchissement du seuil de la porte chez ma grand-mère et au seuil de la terre de ma région.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Martin De La Soudière, *Seuils, Passages/ dirigé par Martin de La Soudière*, Paris, éd. Seuil, 2000, p. 5.

J'ai ressenti la même sensation de surprise lors du passage de l'enfance à l'âge d'adulte, en franchissant le seuil de la route de l'art. Le passage du *bosugha* dans *Les paysages dans la main et la main dans les paysages* m'ouvre une nouvelle perspective. La « main-portrait », en se déplaçant et franchissant le *bosugha*, rencontre les nouveaux paysages de Paris.

Le franchissement de seuil

La main dans les paysages et les paysages dans la main N° 1 est ma première œuvre réalisée suite à la proposition de Éliane Chiron. Composée avec un format tirage photographique de 40 cm x 30 cm, elle est plus grande que le premier tirage photographique de « *La main dans l'atelier 2006* » (17 cm x 13 cm). Dans cette œuvre, la main se situe à gauche de la photographie. Elle paraît petite dans l'immensité du paysage, par rapport à la main dans la photographie de la *Main dans l'atelier 2006*. La main se situe dans le paysage parisien. Sortie de l'atelier de Pincas, elle marche, voyage, respire dans la Cour Napoléon du musée du Louvre.

Dans la « main-portrait » qui m'identifie, la main est comme mon portrait dans le paysage de Paris, elle est dans la même position que la photographie *Main dans l'atelier 2006*. Le musée du Louvre, en arrière-plan, évoque ma première rencontre et mon premier souvenir important avec l'art. Je me souviens que, dès le lendemain de mon arrivée à Paris, le 6 janvier 2005, j'ai marché seul le long de la Seine en partant du 13^e arrondissement jusqu'à la Tour Eiffel. Paris m'apparaissait comme un grand musée ouvert. Durant ce

périple, j'ai découvert de nouveaux paysages. Étais-je à Paris ou dans un rêve ?

La France est mon premier voyage au-delà des frontières de mon pays. Avant de partir, je voyageais en utilisant le logiciel Google Earth 3D. Depuis l'ordinateur, je découvrais les paysages vus du ciel. L'écran était un miroir magique permettant de voir l'autre côté du monde et ce en franchissant un *Bosugha* (seuil) imaginaire, comme Aladin voyageant sur un tapis volant.

Le 5 janvier 2005, je suis arrivé à Paris. J'étais comme un Indien dans la ville. Je vivais un grand bouleversement : changement de paysage, de couleurs, d'air et de culture. Éliane Chiron, lors de son voyage à Urumqi pour son exposition *Décalages et Mutations de la Peinture* décrit bien ce que provoque le changement de lieu : « D'après Walter Benjamin, il y aurait mutation dans l'art quand apparaît un nouveau type social. C'est aujourd'hui le voyageur qui prend l'avion, passe par ces non-lieux que sont les aéroports, puis, à très grande vitesse, se retrouve décalé dans un autre temps, un autre climat, un autre soleil, un autre ciel. Et pourtant le même ciel, le même soleil. Le sentiment de ce décalage a provoqué les œuvres montrées ici. Elles deviennent elles-mêmes de la peinture décalée, mutante.⁸⁹ »

Je marchais sur la route, mais j'avais toujours la sensation d'être dans un rêve. Je ne croyais pas que j'étais bel et bien à Paris, au cœur d'une grande civilisation. Le même ciel, le même soleil mais des

⁸⁹ Éliane Chiron, *Décalages et Mutations de la Peinture*, Exposition à Urumqi, Xinjiang, Chine, le 4 septembre 2015.

lieux différents. Quelle est la différence entre ces deux territoires si riches en histoire : l'ancienne Route de la soie, dans ma région et Paris ?

En m'approchant de musée du Louvre, mon cœur battait fort. J'étais très ému par cette rencontre réelle, c'était comme si je sortais de l'écran d'ordinateur. J'ai demandé à un touriste de me prendre en photo devant le André Emmanuelle musée du Louvre, afin d'immortaliser ce moment magique de ma vie : mon premier souvenir de Paris.

Pendant mon séjour à Paris, j'ai visité plusieurs fois le musée du Louvre qui est pour moi le seuil de la rencontre avec l'art. J'avais la sensation de voyager à travers d'autres époques, et je vivais chaque nouvelle visite comme si c'était la première. Je regardais toujours ce paysage comme neuf. J'étais comme Vincent Van Gogh, quand au début du mois de février 1886, il écrivait d'Anvers à son frère Théo (vivant alors à Paris) : « Je suis impatient de revoir le Louvre, le Luxembourg, etc. Où tout me paraît neuf.⁹⁰ »

La rencontre avec les chefs-d'œuvre m'a également ouvert une porte pour franchir le *Bosugha* (seuil) sur la route de ma création artistique. Au sujet de la rencontre de Van Gogh avec le musée du Louvre, on lit dans *le Catalogue de Van Gogh, les portraits* : « C'est à Paris qu'il formula pour la première fois ses idées sur l'art du portrait qu'il devait affiner et développer à Arles, à Saint – Rémy et enfin à Auvers. Le matin de son arrivée dans la capitale de l'art, Vincent fixa rendez-vous à son frère dans la Salle Carrée du Louvre,

⁹⁰ Roland Dorn, George S. Keyes, J. M. Shackelford Joseph, Lauren Soth, Judy Sund, *Van GOGH, Les portraits, op.cit.*, p. 87.

le musée dont il avait rêvé tout au long de ces derniers mois depuis qu'ils avaient évoqué ensemble le projet qu'il vienne étudier à Paris. Si c'était son premier séjour à Paris, ce n'est pas, bien sûr, sa première visite au musée, puisqu'il avait déjà passé près d'un an dans cette ville, au milieu des années soixante-dix, alors qu'il était jeune employé chez les éditeurs et marchands d'art Goupil et Cie. (...) Pendant cette période, ses visites au Louvre et au musée du Luxembourg où, comme au Salon, il put voir les plus récents exemples officiellement consacrés de l'art contemporain développèrent son ouverture d'esprit et sa conscience artistique.⁹¹ »

En février 2010, j'ai photographié le portrait de la main dans le grand paysage de Paris. Cette photographie a été réalisée cinq ans après ma première photographie personnelle à Paris devant le musée du Louvre. Ces deux portraits étaient photographiés au même endroit, sur le même arrière-plan. J'ai essayé de poser avec la photographie de la « main-portrait » pour faire une comparaison. Ces photographies se ressemblent. La « main-portrait » est comme l'homme marchant dans le paysage et comme mon portrait personnel, elle est en relation harmonieuse avec la nature.

Depuis l'année 2010, j'ai photographié ma main nue dans le grand paysage de Paris, et mon portrait personnel a été remplacé par la « main-portrait ». Désormais, la main est devenue le modèle photographique, il remplace mon portrait personnel pour garder le souvenir du voyage. La main n'est pas simplement une partie du corps, elle porte, transporte et transmet quelque chose. On lit d'ailleurs dans le livre *Des mains modernes* : « La main n'est pas qu'un

⁹¹ Ibid.

simple motif, elle devient un étalon et se transforme en un autre vecteur de la création plastique.⁹² »

Cette main présente un artiste qui vient d'Asie centrale. Elle marche, se déplace et fait des rencontres dans ce grand paysage de Paris. Elle est une figure humaine. Dans cette photographie au format 40 cm x 30 cm, elle est de la même taille que ma main réelle. Cette main nous donne la sensation de franchir le paysage comme le ferait un passeur ou un marcheur.

L'arrière-plan de cette photographie arbore la cour Napoléon-Pyramide du Louvre en hiver, dans le froid et l'humidité. Le drapeau tricolore flotte sur le toit du musée. La Pyramide, en verre transparent et moderne, s'apparente à une yourte dans le grand paysage de la steppe. La pyramide en verre paraît fragile face aux façades en pierre de taille du musée.

La forme triangulaire de la pyramide (la pyramide est composée de 603 losanges et 70 triangles en verre) reflète les images environnantes. Tel un tapis persan, elles les déforment et les recomposent...

La pyramide ressemble à une voile accrochée dans l'air pour agrémenter le paysage d'arrière-plan. Elle m'évoque le tissu que l'on accroche derrière un objet avant de peindre une nature morte. Ce tissu est comme un paysage d'arrière-plan, comme le tapis accroché au mur de la chambre de mes parents. Dans ma région, l'islam interdit les représentations figuratives. Aussi, pour décorer la

⁹² Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (Sous la direction de), *Des mains modernes*, op.cit., p. 221.

maison, nous avons l'habitude d'accrocher sur le mur un tapis. La peinture est remplacée par le tapis, le tapis est comme une peinture abstraite, comme une peinture de paysage.

Ce « voile de verre » présente le paysage flou de l'architecture traditionnelle du musée du Louvre, il est flou dans la frontière entre visible et invisible, et s'étend le long du paysage. Il me rappelle la femme nue allongée dans le bain de l'œuvre *Nu dans le bain*, de Pierre Bonnard. Cette toile, peinte en 1936, est floue, entre visible et invisible dans la frontière du « rideau transparent ».

La forme triangulaire coupe l'espace en deux. Le côté droit de la pyramide présente l'architecture en pierre de taille, de couleur noire et grise. Le côté gauche est caché par la main. Sur l'esplanade, on croise quelques hommes en noir se dirigeant vers la porte d'entrée du musée, ils franchissent le *bosugha* (seuil) du musée pour y entrer. Ils illustrent l'action de franchir et croisent la main de l'artiste d'Asie centrale.

La pluie mouille le sol, les flaques d'eau laissent croire que l'on sort du bain. Les pierres carrées sont posées à terre comme un puzzle. Le paysage d'arrière-plan, gris et froid, se rencontre avec la main lumineuse de couleur chaude. Les deux séquences sont séparées par cette rencontre paradoxale de la couleur et de la forme.

La main en l'air vole et masque une partie du paysage d'arrière-plan comme le « mur-frontière » ou le seuil. Si nous franchissons le seuil de la main, rencontrerons-nous les paysages cachés ?

Cette « main-portrait » est comme le « seuil-frontière », elle croise les paysages visibles et invisibles. Les paysages intérieurs de la main sont illustrés en peinture. Ce travail est une grande étape, une mutation dans ma création

Au seuil de la main

Dans cette œuvre *La main dans les paysages et les paysages dans la main N° 1*, c'est la première fois que la main croise le grand paysage de Paris. Le paysage dans le territoire de la main et le grand paysage de Paris se rencontrent, le choc de cette rencontre présente une force et crée une nouvelle frontière dans l'œuvre. Cette frontière présente l'espace de la rencontre entre le monde et la main. Juhani Pallasmaa décrit bien cette rencontre dans *La main qui pense* : « La littérature se trouve à la frontière du monde et du moi, et dans le travail de création, cette frontière s'estompe et se laisse franchir ; le monde pénètre l'artiste, et l'artiste pénètre le monde.⁹³ » Salman Rushdie

Cette frontière présente deux paysages, deux seuils et deux portes d'entrée différents pour rencontrer les autres. Cette rencontre est parallèle à la rencontre entre l'Orient et l'Occident sur l'ancienne Route de la soie.

Dans cette œuvre, la main et la porte d'entrée du Musée présentent deux passages et deux seuils pour aller à la rencontre des autres à l'intérieur de la main et du Musée. La main et la porte caractérisent les seuils dans l'œuvre.

⁹³ Juhani Pallasmaa, *La main qui pense*, op.cit., p. 120.

Sur le territoire de la « main-portrait » j'ai présenté le paysage de l'ancienne ville de Kashgar. Dans le dictionnaire Wikipédia : « Kachgar (Kashgar, Kashi) (喀什 ; pinyin : signifie « caverne (ghar en arabo-persan) de jade (Qash tishi en Ouïghour).⁹⁴ » Cette ville était comme un passage, une étape, lieu de rencontre et un croisement entre l'est et l'ouest/le nord et le sud. En effet l'oasis de Kachgar se trouve au point de rencontre des routes nord et sud qui contournent le désert du Taklamakan. Il était aussi au point de rencontre et le centre de la Route de la Soie en Asie Centrale.

Quand j'ai réalisé cette œuvre, j'ai choisi ce paysage de l'ancienne ville de Kashgar pour créer une rencontre entre le paysage de Paris et le paysage de Kashgar. Puis, pour présenter le tracé de la Route de la soie dans ma région, j'ai illustré le paysage de la main, son histoire, sa culture, sa rencontre intérieure et extérieure avec le territoire de la main.

La peinture présente le paysage avec une forte luminosité du soleil, la lumière et l'ombre se rencontrent et se séparent par une ligne oblique (/). Cette ligne coupe le territoire de la main en deux : espace ombré et espace éclairé tel que le coupé de l'oreille de Van Gogh. Cette ligne oblique est la frontière entre la lumière et l'ombre. Le centre de la main-terre présente un trou carré et un passage d'entrée. En traversant ces derniers du regard, il nous semble pénétrer dans la profondeur de la main.

Les deux côtés de la route présentent des maisons en terre naturelle, sans couleur, semblables à celles des maisons de Ghulja.

⁹⁴ Wikipédia, Dictionnaire libre, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Kachgar>.

La route est dans l'ombre, entre les maisons des deux côtés de la route. Les murs, des deux côtés de la route, se rencontrent paradoxalement par leur couleur et leur lumière.

La maison à droite de la route se trouve sous la forte lumière du soleil. Le côté gauche est, au contraire, dans l'ombre et le froid. Le ciel et le mur ensoleillés sont peints en jaune-blanc, couleur qui caractérise la chaleur et le climat sec. Par temps froid et humide, le jaune-blanc croise le ciel bleu-gris de Paris. Ainsi, paradoxalement, les couleurs de Paris et de Kashgar se rencontrent, elles créent à la fois une séparation et un espace de rencontre entre les deux.

Les deux côtés de la route présentent la maison en terre, la route est dans l'ombre, mais le reflet de la lumière du soleil sur l'ombre noire la rend lumineuse.

Cette route symbolise un tunnel et une « frontière-rencontre » entre les murs des deux côtés de la maison en terre. Sur la route, on voit des pierres et des briques semblables à celles du sol de la Cour Napoléon du musée du Louvre. Cependant, les briques sur la terre n'ont pas la même fonction. En effet, elles sont utilisées comme panneaux de direction. Selon leur assemblage et leur rythme, les habitants de l'ancienne ville de Kashgar pouvaient se diriger.

Cette route, par sa perspective, est transparente et profonde. Elle est illustrée par la rencontre entre la peinture et la main, la couleur de la main complète les teintes de cette route transparente. Celle-ci semble se fondre, elle est à la frontière du visible et de l'invisible, comme les lignes de la main.

La route est protégée par la chaleur du soleil d'été. Un homme porte un sac et marche dans l'ombre sur la route de cette ancienne ville de Kashgar. Il semble qu'il s'apprête à sortir du paysage dans la main, en franchissant la « frontière-seuil », pour rencontrer les autres dans le paysage de Paris. Qui est-il ? L'homme en bleu marche-t-il dans l'ombre ? Va-t-il rencontrer les autres hommes devant le musée du Louvre ? Les hommes, devant le musée, peuvent-ils franchir le *bosugha* (seuil) de la main ? L'homme sur la route franchira-t-il le *bosugha* du paysage de Paris en sortant du *bosugha* de la « main-terre » ?

Si oui, ce franchissement et cette rencontre entre ces hommes dans la peinture et dans la photographie illustrent la rencontre sur la Route de la soie. Sur cette route, nous pouvons traverser le centre de l'Asie centrale et l'intérieur de la « main-terre » de l'artiste.

Dans cette œuvre, j'ai volontairement laissé l'espace vide de la « main-terre » pour créer la rencontre entre le paysage de la main et la peinture du paysage sur la terre-main. Ces deux paysages, qui se rejoignent dans le territoire de la main, évoquent la rencontre entre le vide et le plein. Le choc de cette confrontation paradoxale du vide et du plein crée une « frontière-seuil » dans la main. Ainsi, les paysages, réels et imaginaires dans l'œuvre, se rencontrent paradoxalement sur cette « frontière-seuil ».

L'homme sur la route va franchir cette « frontière-seuil » pour rencontrer le paysage intérieur de la « main-paysage ». Ce paysage de la main est proche du paysage de la Route de la soie. La peinture du paysage est la traduction en peinture du paysage de la main. La

représentation des paysages montre l'homme en harmonie avec la nature.

La main comme le seuil

« Un seuil, un lieu de passage entre l'un et l'autre, comme la rencontre de l'Autrefois du Maintenant.⁹⁵ »

L'œuvre est comme un seuil, elle va à la rencontre des autres en franchissant et en passant la « frontière-seuil ». *La main dans les paysages et les paysages dans la main N°1* illustre la rencontre entre deux paysages différents : le paysage de la ville de Kashgar dans la main et le paysage de Paris dans la photographie. Ces paysages sont à la fois réels et imaginaires, ils se croisent et fusionnent sur l'étendue d'une peinture à l'huile sur la main et la photographie. Ladite fusion nous renvoie aux croisements des cultures sur le chemin de l'ancienne Route de la soie, route de rencontres entre l'Orient et l'Occident.

En regardant l'œuvre, nous apercevons qu'il y a deux *bosugha* différents, celui de la porte d'entrée de musée du Louvre et celui de l'entrée de la « main-paysage ». Ces deux seuils nous montrent deux directions, deux passages différents à franchir.

Le (Crisco) propose plusieurs synonymes au seuil, je retiens ceux-ci : « commencement, début, naissance, entrée, arrivée et départ, etc.⁹⁶ »

⁹⁵ Éliane Chiron, Azéma Claire, Granjard-Mathieu Marielle (sous la direction de), *L'objet et son lieu*, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Paris, éd. La Sorbonne, 2004, p. 203.

Les deux *bosugha* différents sont à la fois le début, la naissance, l'entrée ou le départ de l'œuvre et la main. Lors de ma première visite au Louvre, en 2005, j'ai eu la sensation de faire le tour du monde à travers les œuvres du musée. Quelle surprise, quelle chance de voir les originaux de milliers d'œuvres d'art, en grands formats ! Cette première rencontre a bouleversé ma vie d'artiste et d'homme. Elle m'a amené à me poser beaucoup de questions sur mon identité et mon parcours.

La main était aussi avec moi dans le musée. Elle contemplait les œuvres. Elle portait avec elle sa lumière, cette lumière qui éclaire son chemin, son territoire et son paysage. Elle regardait et franchissait les seuils des œuvres en portant son flambeau. La main discutait avec les œuvres et pensait. Comme l'écrit André Emmanuelle dans son livre *Des mains modernes* : « La main est l'élan de la pensée, son motif, sa gloire et son rythme. Tantôt sacralisée, tantôt sacrifiée, elle est un signe d'univers. Un signe opposable au soleil, comme l'astre s'oppose à la fleur flétrie chez Van Gogh.⁹⁷ »

Cette « main-portrait », dans l'œuvre, est le miroir, le mur, le tunnel, la fenêtre, la terre, le seuil et le passage qui permet de rencontrer les autres. Elle est à la fois la « main-*bosugha* » (seuil) et la « main-passage ».

⁹⁶ Unicaen, Dictionnaire Electronique des Synonymes,
[Http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/seuil](http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/seuil).

⁹⁷ Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (Sous la direction de), *Des mains modernes*, *op.cit.*, p. 180.

Dans le livre *Seuils, passages*, le terme seuil est décrit ainsi : « Tiré de « pas », passus en latin, « passage » désigne le déplacement, l'acte de se déplacer. Une marche vers ailleurs (à côté, là-bas, plus loin, plus haut...) une enjambée, un cheminement, un processus de transformation en train de d'opérer, et non déjà effectué ; en même temps que le lieu où s'effectue ce processus, sa trace ou son support, que ce soit au sens morphologique, spatial, géographique ou bien métaphorique.⁹⁸ »

Le passage se dit *Otush ighizi*, en Ouïghour. Ce mot présente le franchissement du tunnel, le trou, la frontière et le seuil. Il présente l'action et le geste de se déplacer, franchir, changer et rencontrer.

Dans l'œuvre, les deux passagers et les deux seuils nous montrent deux directions différentes. Ces deux seuils sont présents dans l'œuvre, la distance semblable entre les deux renforce les liens avec la longue ligne de la Route de la soie.

La main est comme un passage et un passeur, elle marche et rencontre les autres dans le paysage. Elle est une « main-passage » dans le paysage. Elle est ainsi une route et un passage entre l'un et l'autre dans le paysage parisien. Installée dans la Cour Napoléon du musée du Louvre, elle semble faire corps avec le musée ou un arbre naturel dans le paysage. Elle est à la fois lieu et nouvel élément architectural. On accède dans ce lieu pour faire des rencontres en franchissant et passant son seuil-frontière.

⁹⁸ Martin De La Soudière, *Seuils, op.cit.*, p. 5.

Dans le livre *La yourte et la mesure du monde*, il est écrit :

« Où j'allume un feu sera demeure,
Où j'attache mon cheval seront mes pâturages.⁹⁹ »

Proverbe Kazakh

La main est comme mon cheval, je la prends pour me déplacer et rencontrer les autres, elle est le seuil de ma terre. J'allume mon appareil photographique et j'attache mon cheval dans le paysage. J'enregistre sa marche, son déplacement et son franchissement du seuil de la nature.

Paris est un musée ouvert. Les œuvres d'art sont partout dans la ville. Les espaces publics, richement ornés de sculptures, les colonnes et les façades des bâtiments racontent l'Histoire et les époques artistiques. Paris est une belle œuvre d'art et une belle peinture. La main rentre dans ce « musée » et retrouve la « peinture » dans ce musée. La main est comme une œuvre d'art, une figure humaine, un objet, une belle yourte venue d'Asie centrale en traversant l'ancienne Route de la soie. Chaque œuvre d'art est un passage, le passage des choses par l'esprit. Ces passages sont des seuils à franchir. Chacun pénètre dans ces œuvres en franchissant sa « frontière-seuil » pour rencontrer les paysages intérieurs, comme dans le livre *L'homme et paysage*, où il est écrit : « Les végétaux

⁹⁹ Michael Singleton, Anne-Marie Vuilleminot, *La yourte et la mesure du monde avec les nomades au Kazakhstan*, Belgique, éd. Academia, 2009, p. 101.

reflètent l'image extérieure des sentiments intérieurs des paysages.¹⁰⁰ » Michel Weemans

Dans *L'objet et son lieu*, on lit : « L'espace ne détermine plus seulement un lieu d'inclusion, c'est-à-dire au sens propre d'emprisonnement. L'espace le plus fermé devient le lieu même du transitoire. Au 19^e siècle, lorsqu'elle devient passage. « La rue, plus qu'en tout autre endroit, se présente comme l'intérieur familial et meublé des masses ». Si la ville tout entière devient même comme un appartement, tout intérieur ne devient que le passage. Il n'y a pas d'intimité : le plus au-dedans est toujours le vide et le plus ouvert à la déambulation. Habiter consiste, alors, « à donner forme à un boîtier ». Mais, là où l'habitant forme son propre moule, l'intérieur conserve surtout les traces de son passage.¹⁰¹ »

La main est un seuil et un passage comme le seuil d'entrée du musée du Louvre, on le franchit pour rencontrer ses paysages intérieurs dans la profondeur. Dans cette œuvre, ces deux seuils et ces deux passages sont comme deux points sur la Route de la soie ; l'un va à l'encontre de l'autre pour échanger et apprendre à vivre ensemble.

Dans cette œuvre, la peinture du paysage de Kashgar sur la main illustre les paysages de ma région et les paysages intérieurs qui rencontrent le grand paysage de Paris, à l'arrière-plan. Ils se

¹⁰⁰ Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (sous la direction de), *L'homme et paysage, Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Paris, éd. Somogy éditions d'art, 2006, p. 4.

¹⁰¹ Éliane Chiron, Azéma Claire, Granjard-Mathieu Marielle (sous la direction de), *L'objet et son lieu*, op.cit., p. 208.

rejoignent et présentent un nouveau paysage choc issu de cette rencontre.

Dans *Recherches sur la technique picturale de Vincent Van Gogh*, Pierre Lhote écrit à propos de la lettre de Van Gogh : « Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés ». [...] Il dit : « Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires », c'est-à-dire exprimer la communion sentimentale par la communion des couleurs. Ce n'est pas la même chose que dire : le bleu sera l'amour, le rouge la passion, le vert la haine, etc.¹⁰² »

Le bleu et le rouge sont non seulement dans la peinture, mais dans aussi dans la vie. La peinture de paysage sur la main présente les paysages, les rencontres et les profondeurs. Il ne s'agit pas simplement des couleurs d'une maison ou d'une route dans le paysage, mais bien des lignes spirituelles qui éclairent mon chemin et me guident dans la vie.

¹⁰² Pierre Lhote, *Recherches sur la technique picturale de Vincent Van Gogh, Essai*, Paris, éd. Peter Lang, 1999, p. 85.

Chapitre III

Contact

1. Le contact comme le toucher

La peinture *La Main dans les paysages et les paysages dans la main* N2 (fig.20)¹⁰³ présente à la fois un paysage sur le territoire de la main et la main dans un grand paysage de tapis rose. On trouve ce dernier suspendu sur le mur du Musée des Arts turcs et islamiques d'Istanbul.

En janvier 2012, pour la première fois, je me suis rendu à Istanbul, ville importante sur l'ancienne Route de la Soie. Pendant ce voyage, j'ai visité le Musée des Arts turcs et islamiques d'Istanbul, situé à gauche de la Mosquée bleue Sultanahmet. Le portrait de la main photographie le paysage de ce tapis rose. Dès que j'ai contemplé ce tapis, je me suis senti près de ma famille et de ma région, un sentiment chaleureux et spirituel.

Fin 2012, j'ai peint le paysage sur le territoire de la main nue d'après le tirage photographique en format 40 x 30 cm. Il a été réalisé dans mon atelier à Cachan. Je l'ai exposé, en mars 2013, à la galerie

¹⁰³ Voir illustration (fig.20), p. 269.

Géraldine Banier à Paris VI, dans le cadre de l'exposition *Rose me tender*.

Dans cette œuvre, je présente le village de la ville de Hotan, dans ma région, sur la « main-terre ». La photographie de ce paysage a été réalisée en 2001 à Hotan, alors que j'effectuais une mission d'un an dans les écoles et lycées de cette ville, riche en culture et en art. Le Hotan était un lieu de la rencontre et le contact très important dans l'histoire de Route de la Soie. De génération en génération, cette ville était nommée « région de la soie », « région du tapis » puis « région du jade ».

Le tapis du Hotan était très connu pour sa qualité et le savoir-faire des habitants. La majorité des familles de la région fabriquaient des tapis. Hotan, ville des tapis, est un point très important sur la route de la soie. C'est pourquoi j'ai choisi le paysage de cette ville afin de présenter la peinture à l'huile sur la main. L'œuvre présente le lien existant entre la peinture de paysage de la « région du tapis » et le paysage du tapis suspendu au musée.

Cette œuvre se différencie des autres car la main touche le tapis rose d'arrière-plan et incarne les paysages réels et imaginaires dans son territoire. Il me donne la sensation de voir un homme allongé sur le tapis. La peinture fusionne les territoires. Le regard s'y perd, la main devient le tapis et le tapis devient partie intégrante de la main tendue.

Le territoire de la « main-terre » caractérise la rencontre entre le paysage et le tapis. Ils se touchent et se croisent dans le territoire de

la « main-terre ». Ils sont semblables à la peinture et aux motifs qui ornaient les murs de ma maison natale et toutes celles de ma région. Le lien entre le paysage et les éléments décoratifs du tapis m'amènent à traverser mon premier souvenir d'enfance, celui de la peinture sur le mur, chez mes parents. Je me souviens notamment avoir aidé un artisan pour réaliser cette décoration murale. J'ai peint le paysage sur le mur, puis je l'ai entouré de motifs décoratifs traditionnels, tout comme le paysage et le tapis de mon œuvre. Les motifs se chevauchent et créent une frontière. Le choc et la force du toucher sont caractérisés dans ce que je nomme la « frontière du contact ». Mais qu'est-ce que le contact ?

Le dictionnaire Larousse, *Dictionnaire de la langue explications bilingues*, définit ainsi le contact : « Le contact, n.m (lat. contactus, de contingere "toucher".¹⁰⁴ 1. État de deux corps qui se touchent ; sensation produite par quelque chose qui touche la peau. Le contact des mains. Au contact de l'air. Rapport de connaissance entre des personnes. Comportement vis-en-vis d'autrui. 2. État d'un circuit électrique sous tension : dispositif commandant la mise en sous tension. 3. Prendre contact avec qqn. Verres, lentilles de contact. Point de contact, point commun à des lignes, des surfaces tangentes les unes aux autres.¹⁰⁴ »

Dans le dictionnaire Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, les synonymes du contact sont : « liaison, rencontre, réunion, rapprochement, rapport, approche, relation, proximité, attouchement, influence et toucher ». La lexicographie, lui, définit le contact de cette façon : « Domaine phys. 1. Action, fait d'un corps

¹⁰⁴ Larousse, *Dictionnaire de la langue explications bilingues*, Compact, éd. Université langue étrange à Pékin, 2001, p. 429.

qui en touche un autre, sensation correspondante. Léger contact, point de contact, surface de contact. 2. Spécialement : Action, fait de toucher des objets qu'il a lui-même touchés. Contact direct, contact à la terre, 3. P. méton. (Résultant d'une mise en contact), a) Fait d'un tracé, d'une ligne qui touche un élément de même nature. Les établissements nés au contact des en tirent renfort et durée (Vidal de la blanche, Tabl, de la géogr, de la France, 1908, p.230). 4. Domaine des relations hum. Relation (d'une personne, d'une collectivité, de faits les concernant) avec l'entourage. Contact étroit ; le contact avec la réalité, au premier contact.¹⁰⁵ » Au travers ces différentes définitions nous constatons que le contact est une forme de toucher, pour créer des relations et des liaisons.

En ouïghour, le contact a plusieurs sens : « 1. *Uchurshush* » (contact), 2.« *Tutush* » (toucher avec mains), 3. « *Tigishish* » (contact et toucher de deux choses), 4. « *Yiqinlashmaq* » (approcher) » 5. « *Korushush* » (rencontre, contact) etc. Dans cette famille, le contact présente plusieurs verbes. Dans le Dictionnaire de langue ouïghour, le contact se définit ainsi la famille de « *Uchurshush* » (le contact) : « Le contact de quelque chose, être, venir en contact avec, un combat de face-à-face, frapper, heurter. Contact sur la route ou contact par hasard, de deux groupes qui se font face ; confrontation. Trouver, visible.¹⁰⁶ »

Le « Tigish » (le toucher) : le « *Tigish* » est un verbe qui traduit la sensation de toucher quelque chose, et notamment la peau. Toucher

¹⁰⁵ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/contact/substantif>

¹⁰⁶ *Dictionnaire de langue Ouïghour*, Le bureau de la langue minoritaire de la région autonome Ouïghour du Xinjiang, éd. Maison ethnique, 1990, p. 708.

la main et la bouche, commencer à manger, toucher en force, attaquer, choquer, etc.¹⁰⁷ »

Ainsi en langue ouïghour le contact présente une action de toucher. Il crée des liaisons, des rencontres, des réunions, et conduit à un rapprochement, sollicite des rapports croisés. Tous ces mots incarnent l'action de toucher et provoque un choc de contact. Le contact et le toucher n'appartiennent pas seulement au monde réel mais aussi au monde imaginaire, chimérique où le visible et l'invisible se rencontrent et racontent le récit d'un peuple nourrit de la beauté des paysages.

Dans ma culture, le toucher, le contact physique et le regard direct ne relèvent pas de la vertu. Cet interdit s'appelle *Yaman bolidu* (ce qui signifie : « c'est mauvais »). Enfant, j'ai beaucoup entendu répéter ce mot, il présente ainsi une limite du toucher et du contact entre le visible et invisible.

A contrario, le regard virtuel, spirituel ou mystique ainsi que le toucher spirituel sont autorisés. Par exemple : le contact se fait avec la main tendue, puis on retire la main et on pose la main droite sur le cœur pour symboliser le contact. Ce contact présente trois étapes : le toucher de la main, échanges de regards et le salut de l'âme.

Dans les traditions locales, le toucher n'est possible qu'entre les personnes âgées. L'homme et la femme ne se serrent pas la main sauf s'il s'agit d'une personne âgée et d'un jeune. En effet, dans nos

¹⁰⁷ Ibid., p. 434.

coutumes, on salue une personne en posant la main droite sur le cœur. Le toucher du cœur par la main droite caractérise le contact spirituel. Lors de la prière musulmane, les membres inférieurs sont en contact avec le tapis de prière. Le tapis de prière est le lieu où l'esprit entre en contact avec son créateur, la prosternation devant Dieu implique le contact avec la terre-mère. Les rites consistant à toucher le cœur et le tapis de prière incarnent le contact réel et imaginaire, qu'il soit visible ou invisible.

Dans le livre *La main en procès dans l'art plastique*, dirigé par Éliane Chiron, il est écrit : « Touche est un verbe onomatopéique : “faire toc”, frapper, heurter, mettre en mouvement par un choc. Le choc est celui qui a lieu dans l'action de toucher l'or avec la pierre de touche. Toucher est de l'ordre de test.¹⁰⁸ »

Dans la tradition de cette région, les peuples nomades mangent avec les mains. Ma grand-mère disait : « J'aime bien manger avec les doigts parce qu'on peut sentir et identifier les aliments. Ce n'est pas le même goût de manger avec la main ou avec les couverts ou les baguettes. » Je me souviens, elle disait souvent : « Manger avec les mains est meilleur pour la santé, la chaleur traverse la main. » L'action de manger dépasse le besoin physique. C'est un acte spirituel qui conduit à franchir la frontière du contact visible-invisible. Que se dégage-t-il de la main qui touche le tapis suspendu sur le mur du musée d'Istanbul ? Puis-je caresser les paysages intérieurs par ce toucher ?

¹⁰⁸ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, op.cit., p. 37.

Dans cette œuvre, la main touche et frappe à la porte du tapis rose en arrière-plan. Par ce toucher et ce contact, elle essaye d'identifier, goûter et sentir le paysage. La main touche le tapis pour sentir non seulement les laines mais aussi le goût des choses. Le tapis n'est pas seulement un objet pour décorer la maison, il est un paysage au contact de la culture, de l'art et la tradition de la Route de la Soie. En touchant ce tapis, la main goûte et sent la profondeur du choc du contact de la route de la soie. Grâce à ce contact et à ce toucher, nous pénétrons dans la profondeur du paysage visible et invisible.

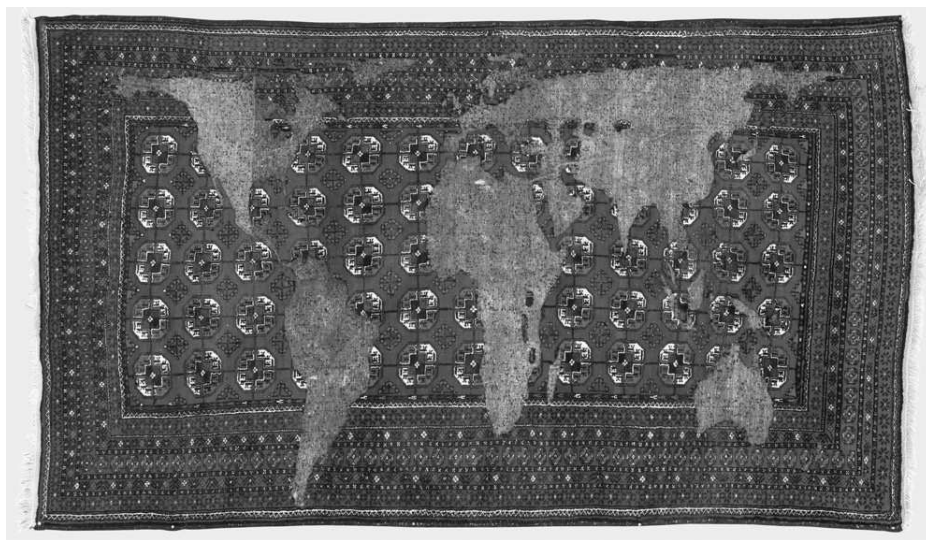
Le « tapis-main » de ma grand-mère

La main dans les paysages et les paysages dans la main N2 présente le choc du contact entre le paysage et les motifs du tapis sur la surface de la « main-terre ». Cette dernière touche et entre en contact avec le tapis rose de l'arrière-plan. Quand nous regardons cette œuvre, nous avons la sensation que la main fait partie du tapis et forme un corps. Elle se fond dans le paysage. Cela donne l'impression que la main est à l'intérieur du tapis.

Lors de ma première approche de ce tapis, j'ai la sensation que la main est membre de ma famille et fait partie du paysage intérieur de mon enfance. Elle est harmonieuse, lumineuse et ressemble à quelqu'un ou quelque chose de très important dans ma vie d'artiste. L'envie de l'approcher, de la toucher, de la sentir ne me dessaisit pas.

Je photographie ma main devant le tapis, et le tapis donne l'impression de protéger la main. Sur la surface du tapis, la main se mélange dans les motifs et la couleur rose. Ce contact crée un choc.

Le tapis raconte son histoire, ses vécus. Il est comme la Terre, témoin de l'Histoire. Sur la face, on aperçoit les traces d'usure du temps. Il constitue un objet cartographique tel le tapis présenté dans l'œuvre *Bukhara (red and white)* de Mona Hatoum (fig.21). Il s'apparente à la peinture sur les murs des mille grottes du bouddhisme de ma région dont une grande partie est détruite et ou fortement abimée.



(fig.21), Mona Hatoum, *Bukhara (red and white)*, 141cm x 210cm, Textile, Cotton, 2008.

Le tapis est rose, comme la couleur de la peau, la main qui touche le tapis crée une relation de contact. Un contact chaleureux, me donnant la sensation de toucher la main de mon aïeule, une main aimante, fripée par l'âge. Je me vois alors enfant en train d'aider ma grand-mère à fabriquer le feutre.

De génération en génération, les peuples nomades de cette région fabriquent les soies, les feutres et les tapis multicolores pour décorer leurs maisons. Ils commercent le long de Route de la Soie. Le feutre fait partie intégrante de la vie quotidienne de ces nomades, de leurs cérémonies et de leurs rites.

Quand j'étais enfant, j'allais souvent jouer chez ma grand-mère. Un jour j'ai participé à la fabrication du « *Kigiž* » (feutre) en Ouïghour. Fabriquer le feutre consiste à couper la laine du mouton et à séparer les couleurs. La laine nettoyée, on choisit la couleur de la première couche du feutre : le blanc ou le noir naturel, selon la couleur de la laine du mouton. Puis, on pose les laines sur un matelas de roseaux.

Le processus de fabrication m'intéressait beaucoup. Les laines ressemblaient aux nuages blancs que je voyais dans le ciel. En touchant les laines, je m'imaginais dans les nuages sur un tapis volant. La main disparaissait dans les « nuages », comme si elle était au sommet d'une haute montagne. Ma grand-mère mettait ses mains, tantôt visibles, tantôt invisibles dans la « laine-nuage ». A chaque fois, sa main fondait dans le feutre « *Kigiž* ».

La laine est étalée sur un matelas de roseaux et arrosée d'eau chaude savonneuse. L'eau chaude permet le feutrage par resserrage des fibres naturelles. Roulée dans ce même matelas et resserrée, la laine se transformera peu à peu en feutre chocolat-noir.

Pour fabriquer le feutre blanc, ma grand-mère posait sur ce feutre les laines de différentes couleurs naturelles de mouton, ces laines étaient teintées par ma grand-mère en jaune, en rouge, en vert et en bleu. Ces couleurs servaient à remplir les détails du motif, mais elle

n'utilisait pas souvent toutes ces teintes, car elle préférait la simplicité.

La fabrication des feutres n'est pas une œuvre technique, elle est avant tout artistique. En effet, les feutres sont décorés de motifs parfois abstraits. Pour créer les motifs, ma grand-mère posait directement sur le « *Kigiz* » (feutre) chocolat-noir, déjà préparé, la laine découpée du feutre ancien. Tel un artiste, elle transposait le motif selon son imagination. Elle créait même de nouveaux motifs en s'inspirant de l'ancien. Dans son livre *Splendeur du tapis d'Orient* André Bronimann écrit d'ailleurs : « Dans les tribus nomades, les tapis sont généralement noués par les femmes et les dessins se transmettent de mère en fille. Mais chacune modifie, stylise, transpose, interprète les modèles reçus, exprimant ainsi sa personnalité créatrice dans l'accomplissement de son patient travail. Chaque nouveau tapis s'inscrit dans la tradition tribale, mais se révèle étonnamment différent, original, unique. Expression de l'art populaire, il concrétise en fait une expérience individuelle.¹⁰⁹ »

Ma grand-mère m'a proposé de créer des motifs sur le feutre. La première fois que j'ai posé mes décors sur la laine, sans réfléchir, elle m'a dit : « Essaye de créer quelque chose comme tu imagines. » J'ai créé des motifs imaginaires et je les ai posés en suivant mon inspiration. Puis, j'ai appuyé sur ces motifs avec ma main pour les coller avant de resserrer les matelas de roseaux. Les motifs du feutre étaient comme les éléments d'un puzzle archaïque.

¹⁰⁹ André Bronimann, *Splendeur du tapis d'Orient*, Paris, éd. La Bibliothèque des Arts, 1974, p. 11.

Pendant la fabrication du feutre, les laines étaient collées sur la paume de ma main et celle de ma grand-mère. Nos mains étaient colorées par les différentes couleurs de laines. Quel arc-en-ciel ! La laine sur la main représentait un nuage mêlé aux éléments du paysage naturel. Elle créait un paysage dans le territoire de la main. La main était colorée, semblable à la campagne vue du ciel ou à une mosaïque. Ce paysage sur la main composait un motif décoratif. Ainsi, la main était semblable au feutre ou au tapis.

Nous avons resserré et roulé le matelas de roseaux, la laine et les motifs allaient se transformer en beau feutre décoratif. Les motifs décoratifs liés à l'histoire des ancêtres étaient inscrits dans la laine. Il s'agissait d'une œuvre d'art créée par ma grand-mère et moi, ce feutre enregistrerait le tracé de nos mains. Le feutre et le tapis étaient posés sur le sol de sa chambre. Chaque motif décoratif présentait un signe, un symbole et décrivait le paysage où vivaient ma grand-mère et les peuples de ma région. Chaque tapis était signé et daté afin de garder sa trace dans la mémoire collective des peuples nomades des steppes d'Asie centrale.

Enfant, ma grand-mère me contait des contes et légendes notamment celles du « tapis volant » et du « miroir magique ». Je l'entends encore me raconter que ce tapis volant était l'œuvre de nos aïeuls. Son récit me rendait euphorique, je me voyais à bord de ce « tapis-volant » sillonnant les steppes et naviguant dans les nuages. Encore aujourd'hui, il m'arrive de m'interroger : le « tapis volant » existe-t-il vraiment ?

En 2005, et pour la première fois, j'ai pris l'avion vers l'Istanbul. Le vol traversait l'ancienne route de la soie, l'avion n'est pas loin de

l'image que j'avais du « tapis volant » ... Mon appareil photo et mon iPod s'apparentaient alors au « miroir magique » qui enregistrait et reflétait l'autre rive du monde en franchissant la frontière.

Durant mon voyage à Istanbul, j'ai vu plusieurs tapis dans le Musée d'Istanbul. J'étais touché par ces tapis. J'ai alors photographié le portrait de ma main devant ce tapis, en arrière-plan de cette œuvre. Le tapis était suspendu au mur comme nous l'accrochons chez nous. Pour moi, ce tapis n'était pas comme les autres, il avait quelque chose de magique et d'attirant. Les motifs inscrits sur sa surface me rappelaient les souvenirs de fabrication du feutre et du tapis : le feutre créé par la main de ma grand-mère, toute la surface caressée par ses mains et dont nous pouvions deviner les touchers. L'important, dans mon souvenir d'enfant, c'est l'image de la main de ma grand-mère travaillant le feutre, le va et vient entre les couches tantôt visibles tantôt invisibles. Le livre de *Le punctum comme hors-champ dans la sculpture chinoise contemporaine*, de Hong Biao Shen évoque poétiquement ces mouvements : « Le ciel sans limites, et la steppe à perte de vue Quand le vent se met à souffler, les herbes se courbent révélant les bœufs et les moutons.¹¹⁰ »

Dans cette œuvre, la main touche le tapis, cette action de toucher présente le chevauchement de ma propre main sur la « main-tapis » de ma grand-mère. Par ce contact, j'ai éprouvé un plaisir indicible, semblable à celui du bébé dans les bras de sa mère. Je sentais la main de ma grand-mère. Éliane Chiron décrit bien ce sentiment :

¹¹⁰ Hong Biao Shen, *Le punctum comme hors-champ, Une poétique du choc dans la sculpture chinoise contemporaine*, Paris, éd. CRAV, 2012, p. 24.

« Ce qui nous touche et ne se théorise pas, il faut parfois renoncer à son savoir savant » et « on ne peut pas théoriser l'émotion.¹¹¹ »

De génération en génération, le feutre et le tapis sont partis intégrantes de la vie des nomades, le feutre sert à fabriquer les bottes, le chapeau et la yourte ; le tapis habille le sol et le mur. La yourte « Kigiz oy », en Ouïghour, signifie la maison du feutre, un matériau isolant du froid polaire, des tempêtes du désert et de la chaleur aride des steppes. L'extérieur de la yourte a la couleur naturelle de laine du mouton. Si on franchit le seuil du « Kigiz oy » (yourte), on aperçoit des surfaces colorées aux motifs floraux et abstraits reflétant ainsi la culture traditionnelle des peuples nomades.

La main posée sur le « tapis-main » est comme l'Homme au contact de l'air, elle lui procure le souffle de la vie. L'Homme, dans sa maison de feutre, est comme dans un jardin spirituel, vivant en harmonie et en paix avec le paysage environnant. L'Homme s'habille avec le « Kigiz » (feutre), tout comme la main contacte le « tapis-main » de ma grand-mère. Que j'aimerais pénétrer dans les entrailles du « tapis-main » !

Le « tapis en or »

L'œuvre *La main dans les paysages et les paysages dans la main* N°2 présente le choc du contact paradoxal entre le paysage réel dans la main et les motifs abstraits décoratifs du tapis. Ce contact présente

¹¹¹ Éliane Chiron, *Entre pratique et la théorie, Une stratégie de formation à la recherche en arts visuels à la Sorbonne*, La conférence, Urumqi, Xinjiang, Chine, 12 septembre 2015.

le rapprochement du figuratif et de l'abstrait, tout comme la peinture et les motifs décoratifs de *La desserte rouge* (fig.22)¹¹² d'Henri Matisse.

Dans cette œuvre, j'ai peint le paysage du Hotan et placé ma main sur le tapis pour les inviter au dialogue et créer une relation. Hotan est nommée à la fois la ville « atlas (la soie) », du « *Gilem* » (le tapis) ou encore « ville de jade ». Elle se situe dans le sud du Xinjiang et sur l'ancienne route de la soie qui contourne le désert du Taklamakan par le Sud. Je l'ai peint d'après ma photographie d'un paysage de la campagne. La photographie a été prise en 2001 lors d'un voyage professionnel que j'ai effectué durant une année de mission dans les lycées. C'était ma première visite de la ville. Après une heure et demi de vol, la température, la couleur de la terre et la couleur du ciel ont complètement changé par rapport au paysage nordique montagneux et verdoyant.

Je me rends une deuxième fois à Hotan. Cette fois, je prends l'autocar et je traverse la nouvelle route du désert Taklamakan. La distance entre le Hotan et Urumqi est de 1500 kilomètres, un tiers de la route traverse ledit désert. Le désert est nommé « mer de la mort » ou « tapis d'or » ; j'ai l'impression d'être en présence de motifs calligraphiés en or, typiques de la peinture miniature persane. Des deux côtés de la route, on ne voit que des dunes de sables et quelques arbres, la mort nous tourne autour. Ce paysage me touche fortement.

¹¹² Voir illustration (fig.22), p. 270.

Le désert Taklamakan est comme un trésor. Sous ce désert est caché l'ancienne ville nommée « *Kiroran* » ou « *Loulan* », une ancienne cité fondée au 2^e siècle av. J-C sur la bordure nord-est du désert du Taklamakan. Situé très en profondeur dans le désert, c'était l'un des royaumes de la route de la soie.

Car avant de disparaître, il était le principal lieu de passage des caravanes sur la route de la soie. Dans cette ville, la philosophie et l'art de cette région et des autres prospéraient. La ville a disparu à partir de 3^e siècle. Il en reste donc des traces sous le désert.

Le silence règne sur les dunes, les lignes parallèles et rythmiques se dessinent sur le sable, le souffle du vent façonne les étendues sableuses. Le tapis fabriqué à la main, produit par les gestes rythmiques, reproduit ces mouvements. La ligne et la forme se multiplient comme la répétition du motif sur certaines tapisseries. Les lignes tracées laissent croire à la présence d'un serpent.

L'autocar s'est arrêté au bord de la route. Sur cette route, il n'y a pas d'aire de « jeux ». En principe, nous sommes libres de choisir notre aire dans la nature et de trouver notre place sur le « tapis d'or » ouvert comme une main tendue. J'en profite pour monter sur les dunes et enfouir ma main dans le sable. Cela me rappelle la sensation que j'éprouvais quand ma main pénétrait dans la laine de feutre. La main entre en contact avec le désert, exactement comme la main touchait le « tapis-main de ma grand-mère ». Le sable me transmet beaucoup d'émotions et de sensations ; je vois les caravanes traversant la route de la soie. Combien d'entre elles ont péri en empruntant le désert Taklamakan ?

Je prends une poignée de sable et le laisse filer entre mes doigts. Les grains s'envolent et se fondent dans la masse, ils sont déjà partie intégrante de ce « tapis d'or ». Je renouvelle mon geste et, à chaque fois, je laisse le sable couler comme une fine pluie. J'ai l'impression de participer à la fabrication du « tapis d'or ». C'est magique et spirituel, les courants d'air dessinent les contours et créent des motifs décoratifs. Ainsi, sous les caresses du vent, les sables d'or ne cessent de se mouvoir sur les dunes. Le « tapis d'or » est en mouvement, semblable à « l'image qui bouge » nommée dans le livre *L'énigme du visible* de Éliane Chiron.

Éliane Chiron écrit : « J'ai toujours attendu que mes images exposées bougent, qu'elles vivent leur vie d'images. Les courants d'air qui les font bouger, plus ou moins selon les lieux, les climats, les saisons, provoquent la première fois chez les personnes présentes une attestation soudaine, une surprise, un cri parfois, en tout cas une forte émotion, un bouleversement avant les mots, comme si un mot se remettait à vivre. Il s'agit là d'un ultime mode d'apparaître. Une métamorphose qui donne à voir une tout autre image : un-image-qui-bouge. Car il faut s'en tenir à la spécificité de l'image : qu'elle « ne se donne pas par profils mais d'un coup et intégralement en elle-même ». Chaque image se confond avec son unique mode d'apparaître, il n'y a pas pour elle d'« autre côté ». On ne peut aller voir comment elle se présente « par derrière » ou « de profil ». L'image n'a pas de face non plus. « Elle est exclue de la spatialité ». En effet, l'image est toute dans l'imaginaire, elle n'a pas à représenter, elle est une présence hors de notre spatialité volumétrique.¹¹³ »

¹¹³ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, op.cit., p. 141.

Je marche sur ce « tapis d'or » magique. Ce n'est pas un simple tapis, car dessous se cache une ville mystérieuse et la trace de la route de la soie. Il me semble entendre les sons des cloches de chameaux des caravanes traversant le grand silence. D'où vient ce son ? Vient-il du « tapis d'or qui bouge » ? Ce tapis a-t-il enregistré les traces des rencontres sur la route de la soie ?

Les « sables d'or » dans la main

Le paysage présenté dans le creux de la main transcrit l'image de la campagne de Hotan. Sur la surface de la « main-terre » je cherche à entrer en contact avec les motifs abstraits du tapis. Les deux surfaces s'unissent et forment un ensemble unique : le tapis devient paysage et le paysage devient tapis.

Le paysage présente un homme en bleu marchant sur la route en terre battue sous un soleil de plomb. Au bord de la route, il croise un âne qui ne cesse de le regarder. Tous deux s'approchent sur cette route. Des deux côtés de la route, j'ai présenté des maisons en terre cuite. A droite de la route, j'ai peint une porte de couleur orange, lumineuse sous la forte lumière du soleil. A gauche, j'ai peint deux fenêtres, qui s'apparentent de près aux fenêtres de ma grand-mère. Enfant, je m'asseyais près d'elle à côté de la fenêtre. Je l'écoutais me raconter des histoires en regardant les passants comme cet homme en bleu qui marche sur la route en plein midi.

Pour ma grand-mère, la fenêtre est plus qu'une ouverture sur l'extérieur ; tel un mirador sur la frontière, elle y voit dedans et dehors sans être vue. Y-a-t-il quelqu'un au bord de la fenêtre ? Voit-

on le « pays du tapis » à travers la fenêtre ? Si oui, cette fenêtre est une frontière entre le paysage et le tapis à l'arrière-plan.

Par ailleurs, j'ai peint les arbres de couleur verte et bleue. Ils s'approchent et, paradoxalement, entrent en contact avec les motifs décoratifs du tapis. Le contact manifeste l'approchement des arbres dans la peinture réelle et les motifs abstraits en formes de losange illustrées sur le tapis.

Les arbres sont des éléments vivants et la vie surgit de leurs entrailles, les branches continuent à pousser et, avec le temps, outrepassent le territoire de la main. Elles s'étendent sur le tapis et chevauchent les motifs abstraits pour écrire une nouvelle histoire dans la peinture. Mon père me disait : « Le lit en bois est mieux pour la santé qu'un lit en fer, parce que le bois est vivant et naturel même s'il a été coupé. »

Henri Matisse écrit dans sa lettre à André Rouveyre sur le dessin de l'arbre :

« Mon cher Rouveyre,

Tu veux savoir comment m'est venue cette étude sentimentale de l'arbre qu'on peut appeler « la naissance de l'arbre dans une tête d'artiste ».

D'abord il y a deux façons de décrire un arbre.

1°) Par le dessin d'imitation comme on l'apprend dans les écoles de dessin européennes,

2°) Par le sentiment que son approche et sa contemplation vous suggèrent comme les Orientaux, je crois, on m'a raconté.

On m'a raconté que les professeurs chinois disaient à leur élève : Quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui quand vous commencez par le bas.¹¹⁴ »

Ces arbres étaient aussi comme les hommes dans le grand bazar de Hotan. Les hommes portent des vestes noir et bleu, contrastant ainsi avec les autres couleurs. À Hotan, cette couleur présente les arbres et les vêtements des hommes. Dans cette peinture, j'ai essayé de créer un contraste de couleur entre le rose de la terre et le noir-bleu des arbres. Pour moi, il ne s'agit pas de simples arbres, mais d'éléments intimes de mes souvenirs d'enfant, comme les caravanes dans le désert sur la route de la soie.

La profondeur de la route me donne l'impression de tourner légèrement vers la gauche, de fondre dans les « arbres-hommes ». Où va cette route ? Lie-t-elle la route de la soie ou la route de ma création artistique ? Dans mon imaginaire, j'ai peint une longue route qui lie Istanbul à Hotan, j'ai transposé le tracé de la Route de la Soie. Parallèlement à cette image, durant ma visite du musée d'Istanbul, j'ai cru être en voyage sur un tapis volant. La peinture est en cela exactement semblable à l'écran du cinéma : on voyage par l'imaginaire sans se déplacer.

À droite de la route, nous sommes au contact avec les motifs décoratifs, ils créent une frontière entre le paysage et la main. Cette dernière transforme et convertit le motif du tapis en route et la route en motif.

¹¹⁴ *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art, Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, éd. Hermann, 2014, p. 166.*

Sur la route, on entraperçoit le contact paradoxal de l'ombre et de la lumière derrière l'homme en bleu. Le choc du contact crée une frontière entre l'ombre et la lumière, se substitue au jour et à la nuit. Le contact et le toucher entre la lumière et l'ombre présentent un conflit relationnel entre le Yin et Yang, mais ce contact paradoxal donne de la force à l'œuvre.

La route en terre battue est chaleureuse et lumineuse, sa teinte ressemble à celle du « tapis or » du désert Taklamakan. L'homme en bleu marche pieds nus, son corps est en contact direct avec la terre, les poussières s'envolent et couvrent son corps. Ainsi, l'homme se dissipera dans un nuancier ocre rouge semblable à celui de la terre et du tapis.

Hotan est une ville sèche, la terre est sableuse comme la farine. Si on marche sur la route, nos pieds s'enfoncent. Poussées par les tempêtes de sable, les poussières s'envolent et se déposent sur le « tapis d'or ». La route de Hotan est comme un lit de rivière, le vent fort saupoudre l'air des sables, couvre la route d'une couche de sable qui se colle sur la peau des passants. La route reste à sa place, immobile, tandis qu'un nouveau chemin se dessine sur sa surface, route palimpseste, nouveau paysage, nouveau motif du tapis.

L'ombre en bleu de l'homme est présentée par une ligne horizontale sous ses pieds. J'ai fait en sorte que la ligne ne soit pas parallèle avec l'ombre de la maison. Les ombres de l'homme et de l'âne sont dans le même sens. Cette différence me donne l'impression qu'il y a deux lumières dans le ciel, toutes deux réchauffent la terre et créent les ombres.

Existe-t-il deux lumières de soleil ? Si, oui, où sont-elles ?

Dans sa thèse *Recherches esthétiques sur les tapis persans du 16^e au 19^e siècle*, Bita Baharmast s'interroge : « Où est ce soleil qui réchauffe, qu'est devenu cet immense tapis d'Orient ?¹¹⁵ »

Dans ma région, le tapis est comme le pays, la terre et le jardin. Est-il ce soleil, celui du « tapis-pays » ? Si, c'est le cas, la lumière du soleil du tapis grâce à cette approche et cette relation entre le tapis et le paysage - franchit la frontière de la main.

L'âne, au bord de la route, donne l'impression d'attendre l'homme en bleu. On le croirait tout juste sorti de la maison pour rencontrer cet homme, prêt à partir avec lui. En effet, il n'est pas chargé, où est passé sa charrette ? L'âne se situe à la frontière, entre la route et le motif du tapis, il semble venu du pays du tapis. La couleur de son ombre, très faible, est comme un troisième soleil.

La route en rose est lumineuse et chaleureuse. La perspective de la ligne présente la concentration de la route dans le centre du territoire de la main. Les lignes de la route nous donnent la sensation que le soleil brille, les étincelles sortent du centre de la main.

L'homme en bleu marche sur la route et emporte la lumière avec lui. Il marche, et de sa main, laisse échapper le sable fin pour tracer un motif. Il s'inspire des voyageurs des caravanes et recrée les motifs connus : étoiles et fleurs en forme de losange comme les

¹¹⁵ Bita Baharmast, *Recherches esthétiques sur les tapis persans du XVI^e et le XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris1 Panthéon Sorbonne, U.F.R, 1993, p. 163.

cloches des chameaux. Ces derniers carillonnent dans la main comme si les « arbres-hommes » bougeaient.

Dans ce paysage de la « région du tapis » de Hotan, l'homme en bleu marche sur la route comme il marche sur le tapis. Il marche, il traverse le pays du tapis en suivant la route et en franchissant la frontière contact de la « main-terre ». Cette frontière présente aussi la frontière de contact entre le motif décoratif et le paysage telle la frontière du contact sur la route de la soie et sur la route de ma création artistique.

2. Le contact entre la peinture et les motifs décoratifs

Cette œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2* présente une main dans le territoire du tapis rose suspendu dans le musée d'Istanbul. La « main-terre » a franchi le tapis tout comme la caravane traversait la route de la soie, les deux surfaces se fondent et créent une nouvelle frontière. Ainsi, le paysage du Hotan trouve sa place sur l'étendue sableuse qui couronne les contours du tapis rose. Le choc du contact entre l'art pictural et l'art décoratif du tapis est parallèle à celui créé lors par la rencontre entre l'Orient et l'Occident sur la Route de la Soie.

Dans cette région, la peinture s'appelle « *Resim* » ou « *Soret* » en Ouïghour, il signifie la vue, le paysage et l'image, elle présente une longue histoire de développement, d'interdiction et d'influences.

Dès l'origine de la création de la route de la soie, la peinture était influencée par l'art du Bouddhisme et la culture indienne. Les artistes de cette région se sont notamment inspirés des nouvelles

techniques importées par les voyageurs. Le livre *La peinture de l'Asie Centrale* en témoigne : « En Asie Centrale, [...] la peinture, pourtant, comme tous les autres arts, y subit le contre-coup des événements historiques-invasions et conquêtes qui modifient continuellement la physionomie du territoire.¹¹⁶ »

Nous pouvons constater l'ampleur de l'influence de ces techniques picturales sur les murs des Grottes de Qizil. La peinture murale a emprunté les techniques de l'art et de la culture Gandhara. Des figures, des animaux et des paysages étaient peints pour décorer les murs intérieurs desdites grottes. Les fresques traçaient la vie religieuse des bouddhas et transcrivaient les scènes de la vie de l'époque. Un nouveau langage artistique était créé. L'ouvrage sur la peinture de l'Asie centrale décrit ainsi la peinture d'Hotan : « Plusieurs écrivains et critiques chinois de différentes époques ont bien connu Ts'ao Chung-ta pour son style étranger : des vêtements adhérent au corps « comme s'ils avaient été trempés dans l'eau » [...] l'empreinte que l'art khotanais a exercée sur le début de l'art tibétain et la répercussion qu'eurent certains grands peintres de Khotan sur le monde chinois au début des T'ang, le manifestent clairement.¹¹⁷ »

À partir du 7^{ème} siècle, cette région a subi les influences de l'Islam, notamment de l'art persan. L'art Islamique, véhiculé sur la route de la soie, a fait naître un nouvel art qui a inspiré tous les domaines artistiques : architecture, décoration, graphisme, et même l'artisanat local et la calligraphie.

¹¹⁶ Mario Bussagli, *La peinture de l'Asie Centrale, Les trésors de l'Asie*, Trad. de l'italien par Isabelle Robinet, Suisse, éd. Art Albert Skira S.A. Genève, 1978, p. 19.

¹¹⁷ Ibid., p. 53.

L'art islamique interdisait toute représentation de la figure humaine et animalière. L'art pictural a ainsi été peu à peu remplacé par l'art décoratif. La peinture et la sculpture ont disparu des maisons. L'art décoratif a continué d'emprunter les motifs figuratifs en les rendant abstraits. Les tapis de ces régions témoignent de cette évolution de l'art abstrait dans la décoration.

À partir du 17^{ème} siècle, les relations commerciales entre la Russie et la Chine se sont développées autour de l'ancienne route de la soie. Les commerçants russes apportaient avec eux des dessins, des peintures et des portraits. Ces œuvres, pour des raisons culturelles et religieuses, ont été difficilement accueillies par les peuples de cette région. Elles les ont pourtant influencés. En 1860, après l'ouverture de l'ambassade Russe à Kashgar, les commerçants russes qui se sont installés ont apporté beaucoup d'autres œuvres d'art.

A la même époque (1892), l'ambassade d'Angleterre s'installe à Kashgar. Sans trop tarder, afin de la vendre et décorer leurs maisons, les commerçants anglais apportent avec eux la peinture aquarellée. Ces œuvres entrent en contact avec les peuples de cette région. Une nouvelle lumière commence à éclairer cette région. Ces actions et rencontres favorisent la naissance d'un nouveau langage d'art : la peinture à l'huile et la peinture académique. C'est à ce moment que les artistes locaux s'affranchissent des interdits relatifs à la représentation des figures humaines et animalières dans les dessins.

À partir du 20ème siècle, pour la première fois, les artistes de cette région commencent à s'approcher et apprendre la technique de la peinture du réalisme académique. Une nouvelle fenêtre s'ouvre sur l'art de cette région et influence l'ensemble des arts décoratifs, figuratifs et picturaux.

Le catalogue d'*Onïghour oy bizkekchiliki* (la décoration de la maison d'Ouïghour) de Ilshat Tursun présente les photographies de la décoration des plafonds et des murs. Par exemple, la photographie présente le contact entre la peinture de paysage et les motifs décoratifs abstraits (fig.23).¹¹⁸

La peinture de paysage présente les montagnes, les arbres, la rivière, les nuages dans un ciel bleu et l'architecture islamique de la mosquée Id Kah de Kashgar ;¹¹⁹ la photographie ne présente pas de figures. En réalité, l'emplacement de la mosquée n'était pas dans le paysage de la montagne, mais au centre de la ville du Kashgar. L'artiste a souhaité reproduire une image du paradis et a imaginé un paysage idyllique. L'ajout d'un élément religieux renforce l'aspect religieux de la culture des habitants de la maison.

La peinture du paysage est encadrée avec la forme mélodique. Il est semblable à la forme de la « main-portrait » et au « paysage encadré », décrit dans le livre *Matisse*, de Pierre Schneider : « En effet, le « paysage encadré » opère la synthèse de l'intérieur et de

¹¹⁸ Ilshat Tursun, *Onïghour oy bizkekchiliki*, *Uighur Home Decoration*, Édition Ouïghour presse du Kashgar, Xinjiang, 2005, p.132, Voir illustration (fig.23), p. 271.

¹¹⁹ La mosquée Id Kah est la plus grande mosquée de Chine. Elle est située sur la place centrale de Kashi (Kashgar), et s'étend sur 16 800 m2 ce qui permet à 10 000 personnes d'y effectuer la prière du vendredi. Elle fut construite en 1442 par le régnant de Kashgar afin de prier pour ses parents et amis disparus. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosquée_Id_Kah.

l'extérieur, du moi producteur et du monde donné, de la culture et de la nature. La fenêtre ne résout d'ailleurs pas simplement un problème esthétique : elle répond à une exigence psychologique fondamentale.¹²⁰ »

Dans cette œuvre (fig.23), le « Paysage encadré » touche les motifs décoratifs abstraits des deux côtés. Les motifs décoratifs présentent des feuilles, des raisins et des fleurs aux contours abstraits.

Dans cette décoration, nous pouvons voir le choc du contact entre la peinture et les motifs décoratifs tel que le choc du contact crée dans *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2*.

Ce contact entre la peinture et les motifs décoratifs abstraits du tapis n'est pas simplement un lien entre deux langages artistiques. Il caractérise la longue histoire de l'art de ma région, le franchissement d'une étape vers une nouvelle vision artistique, l'ouverture d'une nouvelle fenêtre, le contact entre l'Orient et l'Occident sur la route de la soie.

Le contact entre le tableau dans le tableau

Dans mon œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2*, *La main-paysage* et le tapis rose d'arrière-plan se contactent et se touchent ; paradoxalement, la main franchit la frontière du territoire de ce tapis. Elle nous donne la sensation d'être un tableau, une fenêtre et un « *paysage encadré* »¹²¹ avec sa forme typique et

¹²⁰ Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, éd. Flammarion, 2002, p. 448.

¹²¹ Pierre Schneider, *Matisse*, op.cit., p. 448.

propre à la « main-portrait ». Elle se distingue des autres formes géométriques abstraites du territoire du tapis.

Cette « main-paysage » dans l'œuvre nous donne l'impression d'être accrochée sur le tapis rose telle la fenêtre ouverte dans *La Desserte rouge* d'Henri Matisse (fig.22). Dans cette œuvre, Matisse présente une fenêtre à gauche de la peinture, comme je place la « main-paysage » dans mon œuvre. Cette fenêtre suscite de la confusion : s'agit-il d'une fenêtre donnant sur un paysage extérieur ou d'un tableau de paysage réaliste comme celui de la « main-paysage » dans le tapis rose ? Ce choc du contact entre la peinture du paysage et le tapis me rappelle l'accrochage de ma première peinture de paysage romantique sur le tapis décoratif, une toile qui orne encore le salon de mes parents.

En 1992, j'ai 15 ans, et pour la première fois, je copie une peinture de paysage romantique sur toile à la peinture à l'huile (fig.24)¹²². Ce tableau présente mon premier contact avec la peinture à l'huile. Je l'ai peint dans ma chambre, chez mes parents, en format 130 cm x 90 cm. Dans cette peinture, le paysage romantique représente le lac, les arbres, les nuages et les ombres dans l'eau. Le lac est comme un miroir, il reflète la lumière et l'ombre qui dialoguent dans le paysage. Une fille aux longs cheveux blonds porte une robe blanche en style occidental. Assise au bord de l'eau, elle dépose dans un sac les fleurs qu'elle cueille. Une vache broute au bord du lac et marche dans les herbes. Ces figures dans l'œuvre sont renforcées par la sensation du romantisme caractérisé par le contact entre l'Homme et la nature.

¹²² Voir illustration (fig.24), p. 272.

La peinture du paysage romantique était présentée sur la dernière page du magazine *Dunya adibiyate* (littérature du monde), magazine mensuel connu dans cette région, qui présentait une peinture occidentale en dernière page.

À l'époque, dans ma région, il était très difficile de trouver un catalogue sur les artistes. Le *Dunya adibiyate* était l'unique pont, la seule fenêtre sur l'art « de l'autre côté des montagnes ». Les œuvres étaient présentées sans préciser les noms de leurs créateurs. Jeune, j'ai copié ces œuvres en méconnaissant leurs auteurs et la date de leur création. J'étais attiré par la représentation de la nature imagée, par les couleurs accentuées et les mouvements de la nature qui semblaient irréels.

Avant de peindre cette peinture à l'huile, j'ai suivi durant trois ans des cours de méthode académique. Mon premier maître, Ahmetjan Rishit, diplômé de l'École de Beaux-Arts de Pékin, était influencé par les artistes russes et chinois. Il nous transmettait ses influences au cours de la formation artistique. À l'époque, nous avons appris la technique de l'aquarelle et le dessin académique réaliste. Je rêvais alors de peindre une toile en utilisant la peinture à l'huile.

À l'époque, dans ma ville natale Ghulja, il n'y avait pas de magasin de fournitures de Beaux-Arts. J'ai trouvé, avec beaucoup de difficulté, quelques tubes de peinture à l'huile dans les commerces de matériels décoratifs. En outre, je ne trouvais pas de medium pour mélanger les couleurs ; à la place, j'ai donc utilisé l'huile de colza.

Mon père a accroché le tableau sur le mur du salon, côté gauche, où se trouvait déjà un tapis rouge, acheté par mon père lors de son voyage à Kashgar (ville emblématique sur l'ancienne route de la soie). Le tapis rouge, orné de motifs floraux, notamment de fleurs de grenadier, était nommé en Ouïghour « *Anar gulluk gilem* » (le tapis aux fleurs de grenadier).

Outre les motifs décoratifs des fleurs de grenadiers, on observait un motif abstrait du canal d'eau qui bordait le tapis tel le « mur-frontière » de la maison. Ce tapis était comme le paysage d'un jardin irréel arboré de grenadiers, il était comme un tableau accroché sur le mur, Delacroix disait : « Les plus beaux tableaux que j'ai vu sont certains tapis de Perse.¹²³ »

Ainsi la peinture à l'huile et l'art décoratif des tapis présentent un contraste visuel entre les toiles et le tapis. On retrouve ce même contraste dans l'exposition de la *Palazzo Grassi* de Venise en 2013. Sur une surface de 1500 m² de murs tapissés, l'artiste Rudolf Stingel accroche une trentaine de toiles, toutes en gris austère. Les murs et les planchers sont entièrement couverts de tapis d'Orient fabriqués à la main. Dans cette exposition, Rudolf Stingel a voulu créer un choc visuel entre les toiles et le tapis. Ce contact donnait une sensation comme s'il s'agissait d'un tableau dans un tableau.

De mon point de vue, dans l'œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2*, la « main-paysage » est un tableau. Elle était accrochée sur le tapis comme ma peinture de paysage romantique était accrochée chez mes parents. Cette « main-tableau »

¹²³ Villafranca Jiménez, Maria del Mar Jarauta, Francisco, *Matisse et l'Alhambra 1910-2010*, L'Alhambra, Palais de Charles Quint, éd. TF editors, 2010, p. 72.

a franchi le territoire du tapis pour créer un espace de rencontre sur la route de la soie.

La rencontre n'était pas seulement un rapprochement, elle symbolisait un franchissement des interdits, un dépassement de la représentation figurative. Elle présentait une ouverture, une fenêtre sur la route de ma création artistique.

La main comme la fenêtre

La fenêtre reflète le paysage, et laisse pénétrer les rayons du soleil ? En Ouïghour, la fenêtre se dit *Dirixe* : « Une installation laissant traverser la lumière du soleil et de l'air, il signifie le cadre, la forme et le trou.¹²⁴ » Elle signifie aussi ouverture ou « nouvelle frontière ». Nous pouvons affirmer que le reflet caractérise les fenêtres. Dans son livre *Matisse*, Pierre Schneider écrit que : « Le montant de la fenêtre a fourni à la peinture le prétexte et la base d'une construction où la culture, sous la forme du géomètre-contrepoint d'orthogonales à 90°, à 45° prend le pas sur la nature.¹²⁵ » Mais, dans cette œuvre, la forme de la « main-fenêtre » était différente des autres formes. Elle ne présentait pas la forme géométrique habituelle de la fenêtre, mais, une forme particulière, propre à la main. Sa surface et son territoire étaient comme la surface de la fenêtre.

¹²⁴ *Dictionnaire de langue Ouïghour*, Le bureau de la langue minoritaire de la région autonome Ouïghour du Xinjiang, éd. Maison ethnique, 1990, p. 148.

¹²⁵ Pierre Schneider, *Matisse, op.cit.*, (1993), p. 446.

L'œuvre *Le Paysage dans la main* (fig.25)¹²⁶ d'Henri Cueco présente une fenêtre reproduite avec la main. L'artiste dit : « J'ai regardé le paysage par la fenêtre, trou qu'on fait avec la main, une sorte de lunette pour cerner le motif. J'ai peint la main noire, telle qu'on le voit près de l'œil, et le paysage trop lumineux au bout de tunnel.¹²⁷ »

Dans *Le Paysage dans la main*, du peintre Henri Cueco, la main crée la forme du trou. Pour Cueco, ce trou était une fenêtre à travers lequel il voyait le paysage extérieur. Mais dans mon œuvre, le paysage est présenté sur la surface de la main ouverte, la forme de la main est présentée comme la forme de la fenêtre. Au moment où je l'ai peint, elle était ouverte pour traverser l'émotion sur la route de ma création artistique.

La « main-fenêtre » présente la peinture de paysage du Hotan, un homme en bleu marche sur une route lumineuse de la région du tapis. Autour de ce paysage, j'ai présenté les motifs décoratifs du tapis, ils se touchent et se contactent. Le choc de cette fusion crée une frontière sur la surface de cette fenêtre. Le paysage sur le territoire de la « main-fenêtre » s'apparente au rideau en crochet qui garnissait la fenêtre de ma grand-mère

Enfant, je jouais chez ma grand-mère et je regardais le paysage extérieur par la fenêtre. La fenêtre donnait sur la petite route, je voyais des hommes et femmes marcher tel que l'homme en bleu dans la peinture. Pour moi, la fenêtre n'était pas simplement un trou pour voir les paysages extérieurs ou l'intérieur de la maison. Elle

¹²⁶ Voir illustration (fig.25), p. 273.

¹²⁷ Han Kwane Suk, *Dialectique du paysage, La question de la fenêtre*, Thèse de Doctorat, Art et archéologie, Universités Paris 1 Panthéon Sorbonne, Juin 1998, p. 24.

était comme un passage, une grotte et une frontière pour pénétrer dans la profondeur de mes paysages intérieurs. Elle était aussi une frontière pour traverser la route de ma création artistique. Je rejoins là les propos de Pierre Schneider : « Ce qui se montre donc à travers leurs fenêtres, c'est le divorce de plus en plus profond entre le subjectif et l'objectif, le moi et le monde, entre le créé et le donné bref, entre culture et nature.¹²⁸ »

Cette « main-fenêtre » était pour moi un miroir magique. Elle présentait non seulement le paysage réel, visible, mais aussi le paysage invisible de ma création artistique. A travers cette fenêtre, nous pouvons voir la profondeur de la culture, de l'art et des traditions de ma région.

Le rapprochement avec les motifs décoratifs

« Le décoratif pour une œuvre d'art est une chose extrêmement précieuse. C'est une qualité essentielle.¹²⁹ »

Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2 était comme une nouvelle fenêtre sur la route de ma création artistique. Elle a été réalisée en France fin 2012. J'ai peint la peinture de paysage du Hotan sur le portrait de la main, d'après la photographie devant le tapis rose du musée d'Istanbul. Il présentait la rencontre entre les différents lieux et les arts, le choc de la rencontre sur la Route de la soie entre les multiples cultures fût très grand pour ma région.

¹²⁸ Pierre Schneider, *Matisse, op.cit.*, (2002), p. 72.

¹²⁹ Brahim Alaoui, *Le Maroc de Matisse*, L'institut du monde Arabe, Paris, éd. Gallimard, 1999, p. 159.

Dans cette œuvre, le tapis rose continue à occuper une grande place, il est comme un paysage dans l'arrière-plan et entre en contact avec la « main-fenêtre ». Dans les motifs décoratifs du tapis, la main est transparente, tout comme la main de ma grande mère qui apparaissait et disparaissait dans les laines lors de la fabrication du feutre. Sa main était tour à tour couverte et parée des motifs décoratifs, si bien qu'elle semblait porter un « vêtement transparent ». Elle se fondait dans les paysages et dans la peau du tapis. La forme naturelle de la main humaine était visible et invisible tels ces vêtements translucides qui auraient été trempés dans l'eau, présents dans la peinture des Grottes bouddhistes du Qizil et dans la celle de l'art Khotanais.

Cette œuvre présente le rapprochement entre la main et les motifs décoratifs du tapis, elle crée un nouveau paysage dans l'œuvre. Elle laisse planer une confusion : la main devient le tapis et le tapis devient la main. On retrouve cette même sensation de confusion dans *La Desserte rouge* d'Henri Matisse.

Dans ladite œuvre, Matisse présente le choc du contact entre le paysage dans la fenêtre et les motifs décoratifs. Les motifs décoratifs dans le fond rouge occupent une grande place, et nous donnent l'impression d'un tapis accroché sur le mur, la table est à la fois visible et invisible. La femme, les fleurs et les fruits sur la table sont présentés sans ombre. Ils nous procurent des sensations différentes comme s'ils s'envolaient ou étaient eux-mêmes les motifs des fleurs du « tapis rouge ». Je suis également sensible aux orientations divergentes du tapis et de l'échiquier, à l'absence de lumière directionnelle qui rappelle la peinture miniature de Perse.

Cette composition confirme l'influence de l'artiste par l'Orient, notamment par l'art Perse du tapis : « Le chemin de la couleur, par la reconnaissance d'une nouvelle confirmation. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toute la possibilité de mes sensations. Je pouvais retrouver que la nature comment elles doivent venir. Par ces accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aïda à sortir de la peinture d'intimité.¹³⁰ »

Dans *La Desserte rouge*, les motifs décoratifs occupent une grande place, tout comme le tapis rose dans mon œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°2*. Le catalogue de *Matisse et la couleur des tissus* écrit d'ailleurs : « Matisse commence à envisager le décoratif dans un autre esprit, tandis que sa « volonté d'abstraction rythmique », comme il l'appellera plus tard, céder la place à « la matière, la profondeur dans l'espace et la richesse du détail. » Les motifs décoratifs continuent à occuper une grande place dans ses tableaux, mais ils sont traités différemment.¹³¹ » Ce rapprochement avec les motifs décoratifs de Matisse lui permet de traverser l'esprit de l'art oriental et ouvre une nouvelle fenêtre sur sa route de la création.

Dans *Intérieur aux aubergines* (fig.26), Henri Matisse sature l'espace de motifs décoratifs : des fleurs à cinq pétales couvrent le sol et le mur, des arabesques se déploient sur le paravent et la nappe. La fenêtre

¹³⁰ Catalogue de Matisse et l'Alhambra 1910-2010, L'Alhambra, Palais de Charles Quint, 2010, Espagne, p. 69.

¹³¹ *Matisse et la couleur des tissus*, Exposition 2004-2005, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, Paris : Gallimard, 2004, p. 41.

qui s'ouvre sur un paysage sans profondeur me rappelle un tableau placé au mur, mais aussi la fenêtre dans l'œuvre de *La Desserte rouge* ou la « main-tableau » dans mon œuvre.



(fig.26), Henri Matisse, Interieur aux aubergines, 212cm x 246cm, Détrempe à la colle sur toile, 1911.

Dans cette œuvre de Matisse, des objets ont été habilement fondus dans le décor, comme le portrait de la main dans les motifs décoratifs du tapis. Il nous donne la sensation de confusion entre le tapis et les objets. Le miroir, sur la gauche, reflète des objets transformés, simplifiés, réduits à l'état de signes plastiques. Il présente le contact entre différents espaces. Dans le livre *Matisse Paires et séries*, on peut lire : « L'exploration va plus loin dans intérieur aux aubergines, avec l'emprunt aux miniatures persanes du

cadre décoratif dont le motif répète celui de l'image qu'il encadre (par la suite, ce cadre a été enlevé) et avec l'introduction de reflets et de points de vue sur l'intérieur, afin de jouer avec le rapport entre l'illusion de l'espace et la surface plate.¹³² »

Matisse a multiplié les formules relatives à l'importance du décoratif dans l'art et dans son l'art. Les motifs décoratifs occupent une place importante parmi les moyens employés par Matisse pour communiquer ses sensations. Dans *La Pensée-Matisse*, d'Éric Alliez et Jean-Claude Bonne, en 1913, le peintre déclare à Clara Mac Chesney : « Pour moi, un tableau devrait toujours être décoratif ». En 1945, à l'époque des gouaches découpées, l'artiste Matisse soutient toujours, dans un *Entretien avec Léon Degand* : « Le décoratif pour une œuvre d'art est une chose extrêmement précieuse. C'est une qualité essentielle. Il n'est pas péjoratif de dire que les peintures d'un artiste sont décoratives.¹³³ »

Le tapis est comme le paysage. Ses motifs décoratifs abstraits sont des éléments des paysages, de la culture, de l'art, des formes modernes, anciennes ou traditionnelles de ma région. Il relie la vie des peuples à la tradition. Dans *Splendeur du tapis d'Orient*, André Bronimann indique que : « L'ornementation en est infiniment variée. Elle reflète l'imagination créatrice de plusieurs générations d'artistes, s'inspirant aussi des traditions parfois millénaires d'un peuple ou, plus simplement, d'une tribu, d'une cité. Une première distinction s'impose entre les dessins purement géométriques-

¹³² Cécile Debray (sous la direction de), *Matisse, Paires et séries*, Paris, éd. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012, p. 66.

¹³³ Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La pensée-Matisse, Portrait de l'artiste en hyperfaune*, Paris-New York, éd. Le Passage, 2005, p. 65.

losanges, croix, étoiles et motifs encore plus complexes et les représentations figuratives, plus ou moins stylisées, de fleurs, d'arbres, d'animaux, de paysages et de personnage.¹³⁴ »

Le contact entre la main et le tapis m'ouvre une nouvelle frontière et une nouvelle fenêtre pour traverser les paysages intérieurs de ma région. Les motifs décoratifs ont une grande puissance énergétique ; ils révèlent ma région liant ainsi la longue Histoire de l'art à la culture autochtone. Ils créent un pont entre l'Orient et l'Occident sur la route de la soie. Ces rapprochements ne sont pas simplement un contact entre les choses, ils transmettent aussi une certaine vision de l'univers entre les choses.

Le paysage et le tapis

Dans cette œuvre, le choc du contact entre le paysage et les motifs décoratifs crée une frontière, il nous donne la sensation de confusion ; le paysage devient le tapis et le tapis devient le paysage.

Le paysage et les motifs décoratifs présentent l'énergie et la force des œuvres de l'artiste Ouïghour Abdukirim Nasirdin. Cet artiste, très connu, était le révolutionnaire de notre région. Influencé par l'art islamique et la peinture occidentale, il s'est également interrogé sur l'étendue des arts décoratifs de notre région. Dès 1984, il a changé les codes de représentation de sa peinture, il a franchi une nouvelle frontière et ouvert une nouvelle fenêtre sur la route de sa création artistique.

¹³⁴ André Bronimann, *Splendeur du tapis d'Orient*, Paris, éd. La Bibliothèque des Arts, 1974, p. 33.

L'œuvre *Qumul meshripi* (fig.27)¹³⁵ est très sophistiquée, Nasirdin fait référence à l'art de la tapisserie et représente différents personnages sur un fond marqué de riches éléments décoratifs. Fond et objets représentés ne se distinguent plus. De plus, il utilise plusieurs techniques de représentation brouillant le point de vue. Certains objets semblent flotter dans l'espace. Perturbant la vision du spectateur.

Il nous donne la sensation que l'œuvre est accrochée au mur ou posée au sol, comme un tapis. Les différents éléments du tableau sont représentés selon divers points de vue. Le tableau fait figure, pour l'artiste, de laboratoire afin d'élaborer une nouvelle route de la création, il dit : « J'ai essayé de m'approcher de l'art décoratif de ma région pour trouver la profondeur de mes paysages intérieurs et l'art de tradition culturelle de mon pays.¹³⁶ »

En outre, l'artiste utilise des formes géométriques comme le cercle et le rectangle, des lignes droites et des courbes qui rythment la composition tout comme celle de l'art pictural Perse ou du tapis. Les lignes dessinées par le mouvement des personnages amplifient les motifs du tapis visible à l'arrière-plan. L'artiste reprend fidèlement ces motifs, traditionnel dans la région, et en exploite la dimension décorative.

Abdukirim Nasirdin m'a expliqué qu'il avait beaucoup travaillé sur la composition : « J'ai organisé tous les objets que nous pouvons trouver dans la fête du Meshrep, j'ai donc réorganisé les places dans

¹³⁵ Voir illustration (fig.27), p. 274.

¹³⁶ Entretien par téléphone avec Abdukirim Nasirdin, Paris, Le 15 juin 2008.

la peinture.¹³⁷ » Dans la peinture, il a utilisé différentes lignes pour représenter les objets et les personnages. Dans ce tableau, l'artiste insiste sur la composition et la technique en se servant des faits réels. L'artiste veut d'ailleurs nous présenter un événement culturel : la fête de cette région. Pour ce faire, il utilise l'influence qu'il a reçue, sa vision des arts décoratifs et de l'art perse qui a traversé la route de la soie.

L'artiste a exprimé son enthousiasme en utilisant le style des arts décoratifs, du changement de forme à l'exagération. L'aspect du contenu présente une ambiance de fête et de générosité du peuple Ouïghour. Cette œuvre est composée de six personnages assis sur le tapis. Parmi les plus importants sont : la danseuse et le danseur au milieu du tableau, les quatre musiciens, placés aux angles du tableau ; l'expression des visages représente les sentiments des protagonistes à l'écoute de la musique. Les fruits sont dispersés un peu partout sur la surface du tableau qui représente une soirée après la récolte. L'originalité de cette composition réside dans la confusion ludique entre le tapis et les personnages comme la main humaine et le tapis se confondent dans mon œuvre.

Les objets représentés sont tous tirés de la réalité, mais leur représentation est soumise au caractère symbolique et décoratif de la tapisserie. On peut noter par exemple, le rôle de la rose, car elle représente le *Meshrep de Qumul*, commence et finit par une seule rose : un garçon prend une rose et invite une fille qui lui plaît. Pendant la danse, il lui présente son amour et, à la fin de la danse, il lui donne la rose. Si la fille accepte, cela veut dire qu'il lui plaît,

¹³⁷ Ibid.

sinon elle donne cette rose à une autre fille pour qu'elle puisse trouver à son tour l'amour de cette façon. La fille peut aussi donner la rose à un autre garçon et lui signifier ainsi qu'il lui plaît. Le *Meshrep* continue ainsi pendant toute sa durée, la rose tourne entre les amoureux.

A première vue, ce tableau nous donne l'impression d'un tapis coloré. Ensuite, nous voyons des gens qui dansent et chantent. Abdukirim Nasirdin fusionne les images de tapis avec les personnages et les objets pour souligner le style des arts décoratifs de ce tableau. Pendant sa vie artistique, il a peint cinq tableaux sur le sujet de *Meshrep*. Le *Qumul meshripi* est sa deuxième peinture. Cette œuvre est la plus importante parmi ses œuvres artistiques, car il se rapproche pour la première fois de l'art décoratif et met l'accent sur l'utilisation des objets du quotidien.

Le *Qumul meshripi* se compose de six personnes ; l'artiste présente au milieu du tableau une fille et un garçon qui dansent. Pour exprimer leur visage, il applique la particularité du « Meshrep » : l'amour. Dans ce tableau, il a peint le personnage masculin comme un garçon très fort. Il porte un bonnet originaire du nord de la région, un costume et une écharpe ouïghours traditionnels, laquelle est attachée à sa taille, et des bottes. Il danse en levant une main et tient une rose dans l'autre main. L'artiste a peint une très jolie jeune fille en robe Ouïghour, elle porte un chapeau ouïghour rouge surmonté d'un voile blanc. L'utilisation de ces deux couleurs attire le regard du spectateur. La jeune fille danse en élevant les deux mains en l'air. L'artiste apporte une grande attention à sa tenue, car il s'agit d'un style traditionnel que l'on rencontre rarement aujourd'hui. On remarque que les vêtements des personnages sont très ajustés,

laissant voir les silhouettes. Il s'agit d'une tradition picturale propre à la région. L'artiste a voulu présenter une image idéale d'un jeune couple où l'homme est fort et la jeune fille vertueuse.

Pour présenter des personnages, le peintre a également utilisé la ligne de la tapisserie. Le personnage féminin esquisse une danse populaire, le mouvement gracieux de ses mains, le maquillage des *Osmas* (sourcils) lui donne une dimension joyeuse. Son visage, à l'ovale exagéré, légèrement incliné vers la droite, rappelle les portraits de Modigliani que Abdukirim Nasirdin a copié lors de sa formation en France, entre 1988-1989, et durant ses études de master à l'École des Beaux-arts de Pékin.

Il réalise une synthèse entre les éléments culturels Ouïghour et les caractéristiques des visages de Modigliani. Ces éléments s'associent sans pour autant fusionner, chacun conservant sa spécificité. Le costume de la fille est rendu avec un grand soin de détails, tout comme la main ornée de motifs décoratifs du tapis. L'artiste témoigne délibérément de la réalité du costume populaire Ouïghour.

Ainsi, l'artiste utilise les instruments musicaux pour illustrer que la culture ouïghour est attachée à la musique. Il ne peint pas seulement une fête, mais la perpétuation d'une tradition.

L'espace du tableau est entièrement occupé, montrant une véritable « horreur du vide ». Les différents aliments et boissons de la fête, composés essentiellement de fruits et de thé, sont placés en surimpressions entre les personnages, comme autant de petites natures mortes.

Au premier plan, à gauche, figurent deux melons très volumineux, une pastèque et un plateau de fruits illustrant la récolte. On peut noter que le melon est une spécialité de la ville de Qumul. Ainsi, de la peinture miniature de Perse à *l'Atelier rouge* (fig.28) d'Henri Matisse, cette composition témoigne d'influences diverses chez Abdukirim Nasirdin.



(fig.28), Henri Matisse, *l'Atelier rouge*, 181cm x 219,1cm, 1911.

Les couleurs utilisées par l'artiste dans son tableau, sont particulièrement chaudes. Il utilise le contraste de base entre le rouge et le noir pour mettre en valeur les autres couleurs. La teinte rouge sert à réaliser la première couche sur la toile, le noir sert à tracer le contour des figures, puis le peintre applique les autres couleurs. Cette technique lui vient de l'étude des impressionnistes.

Par ailleurs, il utilise des ombres colorées, afin de mettre en évidence les personnages : il peint une ombre noire ou rouge qui les détache du fond. Le jaune représente les lumières de la fête et sert à structurer l'espace. Les teintes les plus claires comme le blanc et le rouge renvoient à des éléments plus près du spectateur alors que les couleurs sombres créent une impression de profondeur.

Dans cette œuvre, *Qumul meshripi*, la musique, la danse, les formes et les couleurs sont comparables aux motifs décoratifs du tapis. Le tapis est comme un rideau transparent. Le contact entre les figures et le tapis nous donne la sensation de confusion : les figures deviennent les motifs décoratifs et les motifs décoratifs deviennent les figures, tout comme le paysage devient le tapis et le tapis devient le paysage dans mon œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N° 2*.

Le « tapis-fenêtre » présente tous les éléments des paysages de la région. La révolution de l'artiste, Abdukirim Nasirdin, est de mêler la culture, la tradition et de l'art décoratif de ma région. Sur son chemin créatif, il a établi le lien entre l'art de la peinture et l'art décoratif, ce contact est parallèle à celui de l'Orient et l'Occident sur la route de la soie. Comme il me le disait lors de notre entretien téléphonique : « J'ai créé le contact entre l'art de la peinture et l'art décoratif pour présenter la culture traditionnelle de ma région et mes paysages intérieurs. J'ai essayé de créer mon propre langage artistique en traversant la profondeur de la culture et l'art traditionnel de ma région.¹³⁸ »

¹³⁸ Ibid.

Dans mon œuvre, le paysage de la région de tapis du Hotan et les motifs décoratifs du tapis se contactent dans le territoire de la « main-fenêtre ». Outre la sensation de confusion que cela nous donne, cela crée du lien entre deux langages artistiques différents. Ce choc a ouvert une nouvelle fenêtre dans ma propre création artistique. En effet, il présentait le choc du contact entre la peinture du réel et l'art décoratif abstrait, il était parallèle à celui de la rencontre entre l'Orient et l'Occident dans ma région.

3. Le contact entre le proche et le lointain

« Une main présente une personne,
La main me présente, elle raconte mon histoire,
Les lignes de la main forment une route, c'est la route de la soie
Cette route raconte une histoire,
L'histoire de ma vie ».

L'œuvre du portrait de la main *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N° 3* (fig.29)¹³⁹ présente le paysage de ma ville natale devant le paysage du tapis rouge dans le musée des Arts Turcs et Islamiques d'Istanbul.

Elle a été réalisée fin 2012 dans mon atelier à Cachan, en France, sur un tirage photographique en format de 40 cm x 30 cm. La peinture de paysage est inspirée d'une photographie prise en 2007 dans ce petit village de la campagne de « *Penjim* » où est située ma ville natale, *Gbulja*. J'ai exposé cette œuvre, en mars 2013, à la

¹³⁹ Voir illustration (fig.29), p. 275.

galerie Géraldine Banier (Paris VI), dans le cadre de l'exposition *Rose me tender*.

L'œuvre présente le choc du contact entre différents lieux : le Musée d'Art d'Istanbul, le paysage de ma région et le lieu de la création à Cachan, en France. Le tableau retrace le déplacement entre Istanbul, Ghulja (ma ville natale) et Paris comme le franchissement des frontières et le voyage des caravanes entre l'Orient et l'Occident sur la route de la soie.

J'ai essayé plusieurs positions pour placer la main sur le tapis, tantôt horizontalement et tantôt verticalement. Cette dernière position m'a donné la sensation de voir un homme se promenant dans le paysage décoratif abstrait et de voir mon portrait devant le tapis-jardin. Cette image puissante a ravivé un souvenir d'enfance notamment celui de la photo de famille prise il y a 25 ans devant un tapis rouge accroché au mur, chez mes parents (fig.30)¹⁴⁰. Ce souvenir d'enfance me revient chaque fois que je regarde l'œuvre de la main-tapis, comme si ce dernier m'invitait à revisiter mon enfance et mon pays natal.

Cette photo familiale a été prise en 1991, devant le tapis-jardin chez mes parents, pour se souvenir de la visite de ma cousine, venue d'Urumqi (la capitale de notre région). Son père, Abdukirim Nasirdin, était un grand artiste.

¹⁴⁰ Voir illustration (fig.30), p. 276.

C'est mon père qui a pris la photographie avec un appareil photo argentique. Nous étions très heureux de prendre une photo devant ce tapis. À l'époque, pour prendre une photo, nous devions soit faire appel à un photographe, soit aller chez un photographe du centre-ville qui immortalisait les moments de bonheur, avec famille et amis, dans le paysage urbain. On ne photographiait pas n'importe qui, n'importe où. Cette photo de famille, prise à la maison, est donc une exception.

Sur la photo, on voit ma mère, ma cousine, mes deux sœurs et moi-même. Je suis appuyé contre le tapis rouge et assis dans l'ombre. Je porte un pull bleu-vert et je me confonds dans le paysage du tapis. Mon portrait est comme la fleur jaune du tapis, je me fonds dans les motifs décoratifs des fleurs et les feuilles autour de moi, tout comme la main-portrait se fond dans le tapis-jardin.

Ma mère, vêtue d'une robe à motifs floraux, se tient à ma droite et porte dans ses bras ma petite sœur, vêtue d'un ensemble rouge et rose telle une fleur dans un jardin. À ma gauche, ma grande sœur porte un serre-tête jaune du même ton que le trait jaune du tapis, elle a une robe bleue et blanche à petits points. Devant moi, ma cousine arbore une robe blanche à motifs.

Le contact de couleurs paradoxales nous procure la sensation d'être inondés de lumière tels des étoiles dans le ciel. Les couleurs créent des rythmes. Motifs décoratifs du tapis et vêtements se chevauchent, produisant ainsi un choc de contact entre les différentes visions artistiques.

Les motifs décoratifs abstraits nous entourent. Tout comme dans le portrait de la main dans le paysage du tapis-jardin, présentant le contact entre nous et le tapis, ils nous donnent l'impression que nous sommes une partie du tapis. On retrouve cette même sensation de contact entre la femme et le motif décoratif dans *La Desserte rouge* d'Henri Matisse. Dans cette œuvre, la femme est représentée comme l'un des motifs décoratifs du tapis, elle touche les motifs décoratifs de l'arrière-plan et se confond avec eux.

J'ai essayé de poser ensemble la photo de famille et mon œuvre *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N° 3*. Pour faire une comparaison, ladite photo présentait le portrait de mon enfance et l'œuvre, elle, présentait le portrait de la main ; les deux sont dans le même paysage décoratif du tapis. L'artiste Almeida Helena disait : « Souvent, j'ai envie de me transformer en quelque chose d'autres. Quand je le fais dans un tableau, la toile devient moi-même.¹⁴¹ »

Un espace-temps sépare la photo et l'œuvre. Cet espace-temps caractérise le contact entre le proche et le lointain ; en réunissant ces derniers, nous avons la sensation qu'il s'agit d'un même paysage décoratif.

Le tapis est lié à la culture traditionnelle, à l'art décoratif et à la longue histoire de ces rencontres sur la route de la soie dans ma région. J'ai grandi dans cet espace culturel et traditionnel, point de départ de ma création artistique. Le tapis, dans mes œuvres, est présenté comme un langage artistique, transmis sur la route de la

¹⁴¹ Helena Almeida, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016, p. 191.

création artistique. Il n'est pas simplement un paysage abstrait avec des motifs décoratifs, il est également un paysage spirituel et une part de mes paysages intérieurs.

L'art d'« hier » se transmet à « aujourd'hui » en traversant la route de la création artistique. Kandinsky disait : « Toute époque spirituelle présente son contenu spécial exprimé sous une forme exactement correspondante à ce contenu. Toute époque reçoit ainsi une « physionomie » propre à elle seule, pleine d'expression et de force. Ainsi « hier » se transforme en « aujourd'hui » dans tous les domaines spirituels.¹⁴² »

Dans l'œuvre, la main humaine est photographiée seule devant le tapis-jardin. Où sont les autres ? Ma grande sœur s'est installée à Urumqi, ma petite sœur à Pékin, ma cousine est partie aux Etats-Unis pour faire ses études et ma mère est restée chez elle dans sa ville natale Ghulja. La photographie enregistre et immortalise notre vie, depuis 25 ans. Sur la photo, nous sommes toujours proches les uns des autres. En réalité, nous avons changé et grandi, et la photographie ne garde que notre « paysage spirituel ».

La main me présente, elle raconte mon histoire. Le portrait de la main présente mon portrait. Elle naît et grandit dans la région du centre de l'ancienne route de la soie. Elle est présente dans le paysage décoratif et communique avec les autres dans ce paysage spirituel. Elle part et franchit la frontière en apportant sa lumière culturelle et traditionnelle pour éclairer le chemin artistique au-delà de la frontière.

¹⁴² Philippe Sers, *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait, peinture, poésie, scénographie*, Collection Skira paperbacks, Paris, éd. Skira, 2003, p. 69.

Le toucher comme le contact

« En effet dans l'art, les choses me touchent aussi bien que je les touche.¹⁴³ »

En 2007, ma première visite dans ce village m'a donné une forte sensation de puissance et d'énergie pour ma propre création artistique. Deux amis m'ont accompagné. Le premier était un ami d'enfance lui-même artiste-peintre ; l'autre, un habitant du village, nous a guidé pour visiter le bourg et nous familiariser avec ses venelles.

Le village, perché en haut de la montagne, était différent des autres villages avoisinants. Il n'avait ni eau courante ni cours d'eau. Les habitants utilisaient le joug d'épaule et les seaux pour transporter l'eau depuis la vallée vers le bourg. Celui-ci était entouré de mines de charbon, les dessous cachaient également de grands volumes de ce minerai. C'était très impressionnant. Ainsi, le bourg me semblait posé sur un charbon de feu, prêt à s'enflammer. Cette impression m'a fortement touché.

La terre, de couleur rose et rouge sous la forte lumière du soleil, nous donnait l'impression d'être brûlée par le feu rouge du charbon. Les maisons, les arbres et les autres éléments posés sur cette « terre-rouge » ressemblaient aux motifs décoratifs du « tapis-jardin » de teinte rouge.

¹⁴³ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, *op.cit.*, p. 42.

Le portrait de la main est de couleur rouge, une teinte aussi foncée que la peau du visage des nomades de la montagne de ma région et des caravanes sillonnant les steppes. Il existe un parallèle entre la couleur imaginaire du « charbon de feu rouge » de ce village et le fond de couleur rouge du « tapis-jardin » dans l'œuvre.

La main et la peinture se contactent. La peinture du paysage présente sur le territoire de la « main-terre » garde sa couleur. Le toucher crée un nouveau paysage entre la main et la peinture.

Dans son œuvre, *Estudo para um enriquecimento interior* (Étude pour un enrichissement intérieur) (fig.31)¹⁴⁴, l'artiste Almeida a utilisé les matériaux de la peinture comme des extensions de son corps et se fait photographier en action. Son corps est donc une partie de son œuvre. Dans la présentation de l'exposition *Jeu de paume*, on peut d'ailleurs lire : « Depuis l'année 1960, Helena Almeida produit une œuvre singulière caractérisée par un intérêt marqué pour le corps – qui enregistre, occupe et définit l'espace et da rencontre performative avec le monde. Lieu d'expression politique et personnelle, le corps représenté dans ses images rencontre et manipule le monde environnant agit, touche, sent et inscrit, laissant derrière lui des traces de ses mouvements et assumant une variété de formes et de configurations.¹⁴⁵ »

Dans cette œuvre, *Estudo para um enriquecimento interior*, Almeida a appliqué des coups de pinceau bleu sur la photographie, elle présente une action, une marque, un registre de présence. L'artiste a

¹⁴⁴ Voir illustration (fig.31), p. 277.

¹⁴⁵ Helena Almeida, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016, p. 8.

appliqué la couleur bleue sur sa main photographiée. Par cette action, elle crée le toucher entre la peinture bleue et la main, ce qui nous donne la sensation et l'envie de nous en approcher. Éliane Chiron écrit dans *La main en procès dans les arts plastiques* : « Toucher est de l'ordre du test.¹⁴⁶ » Le toucher et le contact sont réalisés avec la main et créent ainsi un nouveau paysage par le toucher. Dès que j'ai découvert cette œuvre, il m'est aussitôt apparu que l'action de toucher la peinture de paysage s'apparente au portrait de la main dans *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N°3*.

Les deux œuvres présentent le toucher entre la main et la peinture, mais, les mains prennent contact avec les différents paysages. Almeida Helena appliquait la couleur bleue sur le territoire de la main, le bleu était pour elle comme le ciel, la profondeur et l'espace. Dans mon œuvre, la couleur bleue présente aussi le ciel, la profondeur, l'espace et l'homme en bleu dans le paysage. Le ciel caractérise la frontière, la séparation entre le tapis en arrière-plan et le paysage dans la main.

L'espace, bleu ciel, présente les rythmes des motifs décoratifs du tapis, franchissant la frontière pour être visible dans l'espace. Les motifs du tapis changent alors de couleurs, entrent en contact avec ledit espace bleu comme s'ils étaient délavés, et s'éclaircissent pour devenir semblables aux nuages décoratifs dans un ciel bleu.

L'œuvre de l'artiste Almeida présente le choc du toucher entre la main et la peinture bleue, elles se touchent et, paradoxalement,

¹⁴⁶ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, op.cit., p. 36.

créent un espace entre les deux. Dans mon œuvre, la main et la peinture du paysage s'approchent, se complètent et se remplacent. La peinture de paysage dans l'œuvre nous donne l'impression qu'il s'agit d'un « rideau crochet suspendu sur la « main-fenêtre », le motif « crochet » étant présent dans les paysages artistiques traditionnels de ma région. Le choc du toucher entre les deux nous donne la sensation que la peinture du paysage va fondre sous la chaleur de la « main-terre », le paysage devient la main et la main devient le paysage.

Le choc du contact entre les deux crée une nouvelle frontière du toucher et un nouveau paysage dans le territoire de la « main-portrait ». Le « paysage-rideau » décoratif est un crochet qui se chevauche avec celui du tapis. La « main-portrait », en rouge, est parallèle avec le fond couleur rouge du tapis-jardin. Dans l'œuvre, la peinture de paysage et la main créent ensemble un nouveau paysage décoratif, tout comme dans le tapis, la « main-portrait » devient la « main-tapis ».

La frontière du toucher entre le ciel bleu et la terre est onduleuse. Le paysage est vallonné et nous donne la sensation de poser un tapis sur la terre de la main. Dans le paysage de la « main-tapis », je présente deux routes. Le côté droit est traversé par une maison masquée par les arbres d'arrière-plan, et entourée de murets. Les murets et la route se croisent, mais la route franchit le « muret-frontière » pour entrer à l'intérieur de la maison.

Côté gauche, la route, baignée par la forte lumière du soleil, est en rose et blanc. Sur cette route, on croise trois hommes qui marchent. Leur ombre, sous la forte lumière du soleil, est en bleu et rappellent

les caravanes qui marchent dans le désert. Les ombres et les hommes sont de la même taille, comme les motifs décoratifs du tapis. Les ombres donnent l'impression de marcher en sens contraire.

Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Ils rentrent et sortent de la « main-route ». Les trois hommes présentent mes deux amis et moi lors de la visite. Je suis au milieu en bleu, alors que les deux amis sont en noir.

La route de la « main-tapis » n'est pas une simple route dans le paysage, elle est créée par le choc du contact entre la main et le paysage, entre le paysage d'intérieur et extérieur. Le choc du contact entre le paysage visible et invisible, crée ainsi un nouveau paysage. L'artiste Almeida Helena disait d'ailleurs : « Il n'avait pas de distinction entre l'extérieur et l'intérieur : mon intérieur était l'extérieur ; mon extérieur était aussi mon intérieur. Tout était dans tout, et j'ai compris cela, qui était global, que tout était dans tout, que la toile était totalement en moi, de la même façon que j'étais entièrement dans la toile.¹⁴⁷ »

Dans cette œuvre, le contact entre la main et la peinture crée le nouveau visage du portrait de la main, semblable à la « main-tapis » qui vient d'Asie centrale, de l'ancienne Route de la soie.

¹⁴⁷ *Helena Almeida*, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016, p.84.

Le contact entre la peinture et la photographie

Les paysages dans la main et la main dans les paysages N° 3 présentent la peinture de paysage sur le portrait de la main nue d'après la photographie devant le tapis-jardin. La peinture et la photographie se touchent et créent un dialogue entre les deux médiums comme dans les œuvres des artistes Gerhard Richter et Almeida Helena.

Le mot photographie dans le Wikipédia (encyclopédie libre) : « provient de deux racines d'origine grecque : « le préfixe photo (ΦΩΤΟΣ, photos : lumière, clarté) - « qui procède de la lumière », « qui utilise la lumière » ; le suffixe graphie (ΓΡΑΦΕΙΝ, graphein : peindre, dessiner, écrire) - « qui écrit », « qui aboutit à une image ». Littéralement : « peindre avec la lumière ». Le terme plus court de photo est très fréquemment utilisé.¹⁴⁸ »

La photographie représente parfaitement le réel mais, dans mon souvenir d'enfant, la photographie était comme une peinture, comme une image réalisée manuellement et mécaniquement. Le portrait photographié de ma mère m'a fortement touché, son tirage noir et blanc a été retouché et coloré par le photographe. Éliane Chiron écrit dans son livre *L'énigme du visible* : « Elle devient image avec la couleur, qui n'est pas un coloriage comme le sont ses nombreuses photos de la première moitié du 20^e siècle, coloriées par le photographe pour « faire vivant », avec du rose aux joues notamment. »¹⁴⁹ Grâce au « faire vivant » manuel, les images ont été changées par les couleurs comme si elles étaient ré-habillées. Le

¹⁴⁸ Wikipédia, Dictionnaire libre, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Photographie>

¹⁴⁹ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, *op.cit.*, p. 145.

contact avec la lumière leur donne une puissance, la peinture et la photographie entrent en contact.

Le développement technologique nous permet de faire directement un tirage photographique en couleur, ce qui a remplacé la photographie peinte d'antan. J'ai écrit la date et annoté le dos de la photo afin de toujours garder le contact physique avec elle. J'ai souvent gratté la surface de la photographie pour voir l'intérieur de l'image. La trace de grattage sur la photo fait jaillir la couleur jaune, couleur lumineuse telle la flamme de feu rouge de la « main-tapis ». Par cette action du toucher, je m'amusais à modifier le caractère de la photographie, à la transfigurer, parfois même à gommer son aspect originel.

En 1998, je touche pour la première fois la surface de la photo. Je peins la peinture du paysage directement sur le papier photo d'un petit format standard (11cm x 9 cm) avec la peinture à l'huile, sans préparation du support. Je découvre alors un nouveau support de travail : c'est une nouvelle étape, une nouvelle fenêtre s'ouvre dans ma création artistique.

À partir de l'année 2006, je peins directement sur le territoire de la « main-portrait » réel dans la photographie d'après le tirage. La peinture et la photographie se rencontrent dans la surface du portrait de la main, elle est ré-habillée et colorée par la peinture comme la photographie en noir et blanc du portrait de ma mère colorée par le photographe.

La photographie enregistre et représente le réel. Dans *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N° 3*, j'ai remplacé ce réel par

la représentation du réel. En peignant sur cette photographie, je n'ai pas remplacé toute la réalité. J'ai simplement peint dans l'espace du territoire de la « main-portrait », j'ai laissé les contours libres et gardé la terre de la main tout comme le portrait de ma mère était coloré et ré-habillé en gardant son visage en noir et blanc. J'ai présenté le contact paradoxal entre le manuel et la mécanique, entre la peinture et la photographie, entre deux médiums et entre les deux paysages dans la peinture et la photographie. Ce choc du toucher crée la frontière et une force semblable au choc du contact dans l'œuvre *Pintura habitada* (peinture habitée) (fig.32)¹⁵⁰, de l'artiste Almeida Helena.

L'œuvre de l'artiste Almeida Helena présente une image en noir et blanc qui émerge sous une dense couche de peinture bleu cobalt. Celle-ci remplit le champ visuel de la photographie et ne laisse apparaître qu'une fenêtre en forme « V » pour encadrer le visage. On retrouve là la présentation de la forme « V » de la main-portrait dans le paysage abstrait du tapis. Ses mains touchent et repoussent la peinture bleue comme si elles cherchaient à retenir une porte ou une « fenêtre-frontière » qui se ferme. Elles ouvrent un rideau de couleur afin de rendre le portrait visible. L'œuvre présente un dialogue entre deux genres artistiques : la peinture et la photographie, oscille entre le figuratif et l'abstrait.

Ce choc du toucher crée la frontière entre les deux paysages, le portrait de l'artiste et le paysage en bleu se rapprochent du portrait de la main et du paysage du « tapis-jardin » dans mon œuvre. Pour

¹⁵⁰ Voir illustration (fig.32), p. 278.

Almeida Helena, la couleur bleue est comme le ciel, la profondeur de l'œuvre est aussi illimitée qu'un paysage intérieur. Le choc lui permet de traverser la profondeur de ses paysages intérieurs, tout comme la main-portrait traverse la profondeur des paysages intérieurs en sillonnant le « tapis-jardin ». L'artiste se sert de son corps dans le travail et, comme la « main-portrait », devient elle-même un médium. A ce sujet, Almeida dit : « J'ai commencé à devenir la peinture, j'ai commencé à devenir mon œuvre, à devenir la chose créée. Et en même temps j'en suis le créateur.¹⁵¹ »

Ce choc du contact crée une relation entre l'extérieur et l'intérieur Almeida dit : « Il n'avait pas de distinction entre l'extérieur et l'intérieur : mon intérieur était l'extérieur ; mon extérieur était aussi mon intérieur. Tout était dans tout, et j'ai compris cela, qui était global, que tout était dans tout, que la toile était totalement en moi, de la même façon que j'étais entièrement dans la toile.¹⁵² » Le choc du toucher entre la peinture et la photographie ouvre une nouvelle fenêtre et une nouvelle frontière, et crée un lien entre « hier » et « aujourd'hui ».

Le contact entre deux médiums

Le choc du contact entre la peinture et la photographie présente le contact entre deux médiums et deux temps-espace l'« hier » et l'« aujourd'hui ». La photographie présente la réelle mécanique : on peut peindre avec l'appareil photo comme si c'était une matière

¹⁵¹ ODDOS Valérie, *Helena Almeida, artiste du corps, au Jeu de Paume*, Décembre 2016.

[Http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/photo/helena-almeida-artiste-du-corps-au-jeu-de-paume-235091](http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/photo/helena-almeida-artiste-du-corps-au-jeu-de-paume-235091).

¹⁵² *Helena Almeida*, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016, p. 84.

picturale. Éliane Chiron dans *L'énigme du visible* écrit : « La photographie comme un « système de dessin sans la main ». [...] On peut peindre avec des photos ou des morceaux de grillage ou des morceaux de papier collés.¹⁵³ »

Dans *Les paysages dans la main et la main dans les paysages N.3*, j'ai peint la peinture du paysage sur le support photographique du tapis, le support de la photographie était comme une toile de peinture, il était pour moi comme un nouveau territoire de travail. Ce travail sur la photographie du tapis crée un contact entre le paysage de la peinture sur le territoire de la main et le paysage du tapis abstrait dans l'arrière-plan. Il présente un contact entre le réel et l'abstrait comme dans l'œuvre de la photographie peinte de l'artiste contemporain Gerhard Richter (fig.33)¹⁵⁴.

L'œuvre de Gerhard Richter présente un dialogue entre la photographie et la peinture, entre le réel et l'abstrait, entre le mécanique et le manuel. Dans cette série d'œuvres, il utilise souvent la simple photographie personnelle de paysages, d'intérieurs, de scènes familiales et de natures mortes, des photos de format standard de 10 cm x 15 cm, tirées en laboratoires industriels. Ce format des photos se rapproche du format standard de 9 cm x 11 cm de mes « photos fantômes ».

Dès le début, l'utilisation que l'artiste Gerhard Richter fait de ces photos est simplement technique. Alors qu'il peint sur les toiles d'après les photographies, il s'agit pour lui de déposer une trace de

¹⁵³ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, op.cit., p. 89.

¹⁵⁴ Voir illustration (fig.33), p. 279.

peinture sur l'image qui lui sert de modèle afin de comparer le ton d'une couleur. Par cette action, il crée un contact entre la peinture et la photographie. Il établit une communication entre les couleurs dans la peinture sur toile et les couleurs dans la photographie. Par cette action, et la puissance du toucher, l'artiste transmet la spiritualité des couleurs de la peinture à la photographie. Il prend conscience de la valeur artistique de ses travaux. Il arrive que ces dépôts de couleurs forment des objets abstraits qui donnent l'impression d'exister véritablement.

Dans cette œuvre, Richter présente le choc du contact entre le réel et l'abstrait, comme mon œuvre présente le contact entre la peinture de paysage réel et le paysage des motifs décoratifs abstrait du « tapis-jardin ». Les codes de la photographie sont perturbés (profondeur, perspective, espace) par les aplats de peinture qui fonctionnent souvent comme des plans dans l'espace de la photographie. La peinture et le paysage réel dans la photographie se contactent et se complètent. Dans ces œuvres, la force du choc de toucher entre les deux paysages fait surgir un nouveau paysage.

Dans ce « tapis », l'artiste présente son émotion, son impression et son état d'esprit, il présente aussi ses paysages intérieurs sur les photographies de paysages et de lui, entouré de sa famille. Par cette action, il crée le lien entre sa vie et sa peinture, le choc du contact ouvre une fenêtre pour traverser la profondeur de ses paysages intérieurs.

Dans mon œuvre, la peinture et la photographie présentent le choc du contact entre la présentation de mes paysages intérieurs sur le territoire de la « main-tapis » et la réalité du « tapis-jardin » dans la

photographie. La puissante énergie de ce choc du contact m'ouvre une fenêtre et une frontière pour traverser mes propres paysages intérieurs et m'amène vers ma culture traditionnelle.

La photographie est, pour moi, comme la peinture, j'ai peint la peinture de paysage sur cette peinture. Almeida Helena écrit : « Faire une image d'une image.¹⁵⁵ » Elle crée un nouveau paysage du toucher entre « hier » et « aujourd'hui ». Dans cette œuvre, le contact entre la peinture et la photographie présente un lien entre la peinture et la culture traditionnelle.

Dans cette partie, j'ai voulu mettre en valeur le contact qui me permet de goûter, sentir et de tester les choses autour de moi. Je rejoins en cela les propos d'Éliane Chiron dans *La main en procès dans l'art plastique*, un livre écrit sous sa direction : « Toucher est de l'ordre de test.¹⁵⁶ »

Le toucher éclaire la route de ma création artistique par le choc du contact entre les formes modernes, anciennes et traditionnelles. Le choc du contact m'ouvre une nouvelle frontière et une nouvelle fenêtre à la recherche de la richesse de mes paysages intérieurs et des paysages de ma région. Les motifs décoratifs du tapis ont une grande puissance énergétique. Ils lient la longue histoire de l'art et de la culture de ma région. Ils créent ainsi un pont entre l'Orient et l'Occident sur la route de la soie, et transmettent une certaine vision de l'univers entre les choses.

¹⁵⁵ Helena Almeida, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016, p. 193.

¹⁵⁶ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, op.cit., p. 37.

Le contact crée un nouveau paysage et un nouveau support. La main franchit la frontière du paysage invisible par la puissance du toucher, elle touche et se fait toucher par les autres. A ce sujet, on peut lire dans *La main en procès dans l'art plastique* : « En effet dans l'art, les choses me touchent aussi bien que je les touche.¹⁵⁷ » Le contact qui nous permet de « connaît-toi toi-même.¹⁵⁸ »

¹⁵⁷ Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, *op.cit.*, p. 42.

¹⁵⁸ SERS Philippe, *Kandinsky*, *op.cit.*, p. 55.

Chapitre IV

Croisements clandestins

1. Les croisements

Cette œuvre *Le paysage dans la main et la main dans le paysage N°4* (fig.34)¹⁵⁹ a été réalisée en 2015 dans mon atelier à Cachan. J'ai peint le paysage sur le territoire de la main nue d'après le tirage photographique en format 40 cm x 30 cm. Il présente la peinture de l'ancienne ville de Kashgar sur la « main-portrait » ; en arrière-plan, on trouve un « tapis-médailon » suspendu au Musée des Arts Turcs et Islamiques d'Istanbul. La main et le tapis se croisent et se mélangent, ils créent un nouveau paysage dans l'œuvre. Les croisements des paysages de ma région sont semblables à ceux de la Route de la soie. Mais qu'est-ce que le croisement ?

En Ouïghour, le croisement signifie « *Kisishish*, *Birlishish* et *Arlishish* ». Le « *Kisishish* » présente les croisements des deux ou plusieurs lignes. On appelle « *Achal* » (carrefour) le point de croisement de la route. « *Birlishish* » signifie combinaison, le mot

¹⁵⁹ Voir illustration (fig.34), p. 280.

« *Arlishish* » désigne le mélange, métisse et mêlé. Le Petit Robert définit ainsi le croisement : « 1. Action de disposer en croix, de faire se croiser ; fait de passer l'un à côté de l'autre en sens contraire. Code. 2. Point où se coupent deux ou plusieurs voies. Carrefour, croisée, intersection. Croisement d'un chemin et d'un autre, avec un autre. 3. Variétés différents, Métissage ou d'espèces différents, Hybridation.¹⁶⁰ »

Dans le *Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales*, les synonymes du croisement sont : Carrefour, croisée, mélange, rencontre, métissage et étoile. Le *Lexicographie* le définit ainsi : « Usuel. 1. Action de croiser deux ou plusieurs choses. 2. P. Méton. État de choses qui se croisent, tout ou partie. En partic. Point d'intersection de deux voies. Croisement de chemins(s), de route(s), de rues. 3. Rencontre sur un même trajet, de personnes ou de véhicules venant en sens opposé ou différent. B. Emplois spéc. 1. BIOL. et BOT. Mode de reproduction entre deux individus de races différentes (métissage) ou entre deux individus d'espèces ou même de genres différents (hybridisme) (Thinès-Lemp. 1975). Croisement entre deux espèces ; produites de croisement. 2. Le croisement des races, le mélange des civilisations opposées, est pourtant l'auxiliaire le plus puissant de la liberté.¹⁶¹ »

À la lecture des différents dictionnaires, le croisement est défini comme : carrefour, métissage, mélange, étoile et hybridation.

¹⁶⁰ Le petit Robert, *op.cit.*, p. 592.

¹⁶¹ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales, [Http://www.cnrtl.fr/definition/croisement](http://www.cnrtl.fr/definition/croisement).

Dans cette œuvre, à la première vue, la peinture de paysage et les motifs décoratifs se croisent et se mélangent dans la « main-terre » tout en gardant leurs caractères originaux. Les croisements sont présents dans tous les domaines. Ils créent un nouveau paysage et une nouvelle frontière, telle l'ouverture d'une nouvelle fenêtre dans la surface de la « main-portrait ». Le croisement est présent dans la frontière visible et invisible, tantôt clandestin et tantôt apparent comme l'histoire de ma famille sur le chemin de l'émigration.

Je nais et grandis à Ghulja, une ville-frontière avec le Kazakhstan, où se côtoient plusieurs groupes ethniques russe, kazakh, Ouzbek, Shiba, etc. Mes grands-parents sont Ouzbeks. Venus du Tachkent, ils s'installent à Ghulja et rencontrent une nouvelle culture. Mon père naît dans cette ville. Ma mère naît à Urumqi (la capitale du Xinjiang), ses parents viennent de « *Atush* » (Artux), une ville placée sous la juridiction de la préfecture autonome kirghize de Kizilsu sud du Xinjiang. Ils s'installent à Urumqi, puis à Ghulja. Ma mère se marie avec mon père. Je nais dans cette ville-frontière, puis, j'étudie et travaille à Urumqi, la ville natale de ma mère.

J'ai quitté ma région, il y a dix ans, pour m'installer à Paris. J'y rencontre ma femme, originaire de *Korla* (ville-district, chef-lieu de la préfecture autonome mongole de Bayin'gholin du Xinjiang). La ville du *Korla* est connue sous le nom de *Yuli*, sous la dynastie Han, elle est proche des montagnes et du désert du Taklamakan.

Mes enfants naissent à Paris. Mon fils aîné voit le jour le 2 octobre 2009. J'assiste à sa naissance, notre première rencontre est magique. Je lui caresse les mains, la sage-femme m'interpelle et me demande si je suis originaire d'Asie centrale. Je hoche la tête. Elle poursuit en

disant : « Parce que, sur le dos de votre fils, il y a une tache mongolique couleur bleu-gris, vous avez du sang Mongol. »

On ne peut connaître les origines de quelqu'un uniquement par la couleur du sang, mais la tâche bleu-gris sur le dos du nouveau-né nous raconte l'histoire nomade des peuples de l'Asie centrale, les croisements héréditaires et ethniques. La peinture des paysages intérieurs traverse la « main-portrait », elle nous donne la sensation que les traces des croisements des paysages intérieurs sont présentes à l'extérieur par des couleurs. L'histoire du déplacement de ma famille (Tachkent) et de mon propre exil (Paris) s'apparentent aux caravansérails sur la Route de la soie, le long de laquelle, hommes et femmes se croisent, se mélangent, se rencontrent, s'échangent... Chaque voyageur reflète sa culture et ses coutumes, les échanges permettent de s'enrichir mutuellement et apprennent à mieux connaître l'autre. La Route de la soie participe ainsi à la mutation et à la transformation des paysages intérieurs sans porter atteinte à l'essence même de l'identité qui lie l'individu à un territoire donné. Bien au contraire, le croisement participe à l'élaboration de nouveaux traits identitaires et à l'affranchissement de soi dans le territoire enclavé. Éric Bonnet écrit d'ailleurs : « Il y a territoire à partir du moment où celui qui l'habite reformule son espace, et d'autres espaces se partagent grâce à la connaissance que les autres existent.¹⁶² »

Les croisements dans la « main-Kashgar »

Cette œuvre présente la peinture du paysage de Kashgar sur le territoire de la main. La ville de Kashgar est située sur l'ancienne

¹⁶² Eric Bonnet (sous la direction de), *Frontières & Œuvres, op.cit.*, p. 185.

Route de la soie, une ville à la croisée de plusieurs pays : le Pakistan à l'ouest, le Kirghizstan, le Kazakhstan et l'Ouzbékistan au nord. Kashgar est un carrefour et un lieu de croisement entre l'Est et l'Ouest/le Nord et le Sud. Kashgar est une ancienne ville-oasis de la Route de la soie, à mi-chemin entre Ankara et Pékin. Son histoire de plus de 2 000 ans et son architecture, d'une grande richesse historique et culturelle, la rendent exceptionnelle.

La plupart des habitations sont transmises de génération en génération. Les maisons sont dotées des toitures terrasses bardées de gardes corps en bois. Les façades des vieilles maisons, parfois étayées par des poutres de bois, dessinent des ruelles. Il est facile de se perdre dans l'enchevêtrement de ces venelles. Le sol de ces ruelles est pavé de briques composées de motifs géométriques, codes qui servent de repères aux habitants et visiteurs. L'appareillage décoratif et non répétitif des briques présente un élément significatif. En effet, par-delà son aspect décoratif, cette tradition de sols travaillés d'aspect divers sert avant tout de point de repère qui identifie le lieu, la rue et parfois le quartier. Celui qui connaît ce code trouvera facilement son chemin. C'est comme une énigme qui ne serait accessible qu'aux initiés.

Sur la route j'ai dessiné deux hommes. Au premier plan, un homme en noir marche dans l'ombre, il est sur la ligne de séparation entre la peinture et le tapis, il va franchir cette frontière. En arrière-plan, l'autre homme apparaît dans un espace carré, formé par les façades et la passerelle qui relie les toits des deux maisons. Il porte un vêtement rouge. Il paraît dans cet espace carré, comme de l'autre côté d'une fenêtre.

Les couleurs de la peinture sont vives et lumineuses. Le mur de la maison du côté gauche est dans l'ombre. La couleur jaune du côté droit est renforcée par la lumière du soleil, sur ce mur apparaît l'ombre de la maison d'en face. L'ombre touche et remplace la lumière. Sur le côté éclairé, on trouve une petite fenêtre, une porte et une écriture Ouïghour. Les soubassements sont recouverts de bois. Sur ces murs, se rencontrent et se croisent la lumière et la terre, l'ombre et le bois.

Dans la continuité du mur côté droit, j'ai écrit deux phrases, du côté de « *la route du Kashgar* » l'écriture se confond avec les formes décoratives du tapis. Parallèlement, de l'autre côté, j'ai écrit « *la Route de la soie* » en utilisant l'écriture Ouïghour arabisée (également connue sous le nom de « *Kona Yezıq* », vieille écriture Ouïghour), l'ouïghour ayant d'abord été écrit dans un alphabet dérivé du sogdien.

À partir de l'an 1000, à la suite de la conversion des Ouïghours à l'islam, des textes ouïghours en alphabet arabe sont apparus. L'islam a été véhiculé à travers la Route de la soie. La culture islamique se manifeste dans plusieurs domaines (la religion, littérature et l'art de la calligraphie, etc.) et se croise dans le paysage culturel de la région. En 1956, l'alphabet cyrillique est adopté, mais, dès 1959, on l'abandonne pour l'alphabet latin. En 1981, on revient à l'écriture de « *Kona Yezıq* » (vielle écriture Ouïghour), et, à l'école, j'apprends le « *Kona Yezıq* ». Dans *Kona Yezıq*, les lignes abstraites semblent se fondre et se croiser avec les autres lignes décoratives de l'œuvre tout comme la présentation de la calligraphie dans l'art pictural chinois et l'art Perse.

Le croisement entre la main et le tapis

À l'arrière-plan, figure un « tapis à médaillons » du 16^e siècle, il est accroché sur le mur du Musée des Arts Turcs et Islamiques d'Istanbul. Il est de couleurs vives et floral, il arbore des motifs décoratifs de cours d'eau, de fleurs et de feuilles. Il me rappelle l'étang des nénuphars du jardin de Monet à Giverny.

Au milieu du tapis, un cercle – tel un médaillon – évoque la forme du soleil. La main qui figure devant cette forme ronde est semblable à la statue du Bouddha face au cercle de la peinture des Grottes des mille Bouddhas de Kizil, dans ma région. La main se place et se croise sur le médaillon. Dans le livre *L'Univers symbolique des arts islamiques*, Patrick Ringgenberg écrit : « L'homme assis sur un tapis à médaillon se trouve en quelque sorte sur un univers miniature, avec son Ciel ou son soleil (le médaillon central) et son paradis (le champ végétal), protégés par l'enceinte de la bordure.¹⁶³ »

Les formes décoratives du tapis pénètrent sur le territoire de la main en franchissant la frontière de la « main-portrait ». Elles s'installent et se mélangent avec le paysage du Kashgar tout en gardant sa réalité et sa spécificité. La rencontre de deux territoires, la main et le tapis, crée un effet de croisement.

La peinture du paysage du Kashgar s'enrichit et se prolonge par les motifs décoratifs du tapis créant ainsi un effet de croisement entre le tapis et la peinture. Ainsi, les croisements des cultures, des arts et des religions sur l'ancienne Route de la soie, entre l'Orient et

¹⁶³ Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamique*, Paris, éd. l'Harmattan, 2009, p. 112.

l'Occident, allume une nouvelle étoile dans le ciel de la ville de Kashgar.

Cette œuvre se distingue de la première présentation de Kashgar dans *Le paysage dans la main et la main dans le paysage N°1* (fig.19). Dans cette œuvre, la main est photographiée devant l'entrée du Louvre à Paris. Le paysage de Kashgar, peint sur le territoire de la « main-portrait », présente une rencontre avec les autres éléments figurés en arrière-plan. Dans ladite peinture figure un homme qui marche sur la route à la recherche d'une rencontre de hasard.

Alors que dans *Le paysage dans la main et la main dans le paysage N°4*, la peinture et le tapis se mêlent et créent un effet de croisement. Le croisement entre le paysage et le tapis nous donne une sensation de fusion, comme si le tapis devenait le paysage et le paysage devenait le tapis. La « main-portrait », présente en transparence, semble se fondre dans l'espace du tapis, elle s'insère comme dans un gant entre la peinture et le tapis. Elle paraît couverte d'un vêtement transparent, lui-même décoré de motifs décoratifs et de la peinture du paysage. La forme naturelle de la main humaine est visible et invisible, tout comme la main de ma grand-mère visible et invisible dans les laines pendant la fabrication du feutre. De même, les vêtements translucides – que l'on trouve dans la peinture rupestre des Grottes Bouddhiques du Qizil et dans la peinture de l'art Khotanais – semblent avoir « été trempés dans l'eau ». La main trouve sa place dans le tapis comme si elle rentrait dans son pays, un dicton dit d'ailleurs : « Lorsque tu ne sais pas où tu vas, regardes d'où tu viens.¹⁶⁴ »

¹⁶⁴ Linternaute, Proverbes, <http://www.linternaute.com/proverbe/963/lorsque-tu-ne-sais-pas-ou-tu-vas-regarde-d-ou/>.

Les croisements entre la peinture et l'écriture

Dans cette œuvre, j'ai écrit les mots des *ruelles du Kashgar* sur le mur de la maison et les mots *Route de la soie* sur la main, dans le motif en losange du tapis, en utilisant l'écriture ouïghour arabisée de *Kona Yeziq* (vieille écriture Ouïghour). Les deux phrases se mêlent avec les motifs et la peinture créant ainsi un effet de croisement, semblable à celui de l'Orient et de l'Occident sur la Route de la soie.

À partir de 10^e siècle, la région est influencée par l'Islam. La plupart des villes de cette région se convertissent plus tard à l'islam, au 14^e siècle. L'écriture ouïghour arabisée manifeste le désir de s'approcher de l'écriture coranique, l'écriture arabe est donc utilisée et remplace l'écriture en sogdien.

L'écriture sogdienne était utilisée dans cette région avant l'influence islamique. Cette écriture est également présente dans la peinture rupestre des Grottes des mille Bouddhas de Qizil de Kucha. Elle a été utilisée par les peuples Mongols (Cf. Wikipédia l'encyclopédie libre) : « Elle tire son origine de la fondation de l'empire mongol. Vers 1204, Gengis Khan bat les Naimans et capture Tata Tonga, un scribe ouïghour, qui adapte l'alphabet ouïghour (un descendant de l'alphabet syriaque via l'alphabet sogdien) à l'écriture du mongol.¹⁶⁵ »

Le changement d'écriture est concomitant au passage du Bouddhisme à l'Islam dans la région. Sous l'influence de ce dernier, l'art bouddhiste est peu à peu remplacé par l'art islamique. On voit

¹⁶⁵ Wikipédia, Dictionnaire libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mongol_bitchig.

notamment apparaître de nouvelles formes architecturales, – l’architecture islamique –, et un nouvel art d’objets. Le graphisme et la calligraphie évoluent tout en conservant la base de l’art local.

Les cultures iranienne et arabe ont le plus influencé la culture du Xinjiang. Elles se croisent dans cette terre par la Route de la soie, cette route n’est pas seulement une route de marchands, et d’échanges culturels, elle est aussi un lien entre l’Orient et l’Occident. Grâce à ces échanges culturels, la région a bénéficié d’un essor important dans le domaine artistique. On retrouve encore aujourd’hui toutes les traces de ces croisements dans les œuvres artistiques de cette région.

Enfant, c’est en jouant chez ma grand-mère avec les cartes d’invitation de mariages et les faire-part de décès, que j’ai découvert l’écriture ouïghour arabisée. Les cartons d’invitation de mariage sont écrits en couleur rouge et rose. Le texte, au centre, est entouré de motifs décoratifs floraux. Le faire-part de décès est écrit en encre noire sur papier blanc dénué de motifs. Je ne pouvais lire les mots, mais je différenciais le type d’invitation par sa couleur.

Ma grand-mère m’a fabriqué un moulin à vent avec les invitations. Elle utilisait les deux types d’invitation, rouge et blanc, pour fabriquer un seul moulin à vent. Le croisement de deux couleurs désigne à la fois la vie et la mort. En faisant tourner le moulin, les couleurs et les écritures se croisent et se mélangent, créant ainsi un nouveau relief. Les écritures disparaissent et deviennent invisibles telle la vie après la mort.

La première fois que j'ai essayé d'écrire, c'était sur la porte d'entrée de la maison de ma grand-mère, la porte était ornée de motifs en forme de losange. J'ai utilisé ce que je trouvais autour de moi pour écrire : la pierre, le bois, la terre et le crayon. Ce que je tentais de transcrire présentait des traits et des formes abstraits. J'ai essayé d'imiter l'écriture, mais en vain, personne ne pouvait me lire. Ces griffonnages étaient en harmonie avec mes ressentis, j'ai inventé ma propre écriture, et je me suis astreint à respecter les cadres géométriques en forme de losange.

J'ai appris alphabet ouïghour arabisé de *Kona Yeziq* en 6^e, à l'école élémentaire de Ghulja (École tatare), ville construite par la Russie et dans un style d'architectural russe. L'alphabet ouïghour arabisé m'a donné la sensation de dessiner des motifs décoratifs abstraits. J'ai écrit comme si je dessinais, puis, j'ai appris la calligraphie Ouïghour, laquelle est influencée par la calligraphie persane. J'ai tenté de mêler dessin et calligraphie, j'ai écrit en adaptant des formes figuratives : pomme, pigeon et objet d'art traditionnel, etc. Les calligraphes parviennent ainsi à produire des images figuratives, ainsi la calligraphie devient le dessin et le dessin devient la calligraphie, (cf. le catalogue d'exposition). N'est-il pas écrit Dans *L'art de l'écriture en Chine* : « Calligraphie et peinture ne font qu'un.¹⁶⁶ »

L'écriture Ouïghour arabisée de *Kona Yeziq* n'est pas seulement une écriture, mais un lien entre les cultures de ma région : l'art, la littérature et la religion qui traversent la Route de la soie. Sur cette route, l'écriture arabe a traversé les steppes et modifié l'alphabet ouïghour. Aujourd'hui, je m'inspire de l'écriture dans mon travail

¹⁶⁶ *Le pavillon des orchidées, L'art de l'écriture en Chine*, Musée Royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, éd. Europalia Fonds Mercator, 2009, p. 16.

artistique. Je rejoins Matisse qui écrit à Rouveyre en juin 1947 : « J'ai retrouvé chez moi des rapports d'espace entre les objets, ce qui m'intéresse. Je vais donc me mettre au travail.¹⁶⁷ » Par cette action, l'écriture ouïghour compose avec la peinture, et s'installe dans la surface de la peinture.

2. L'écriture ouïghour dans la peinture

J'ai écrit des mots sur la peinture en utilisant l'écriture de *Kona Yeziq*. La couleur noire de la peinture à l'huile laisse penser que ces mots sont écrits par des enfants. En effet, les enfants avaient la fâcheuse habitude d'écrire sur les murs de l'ancienne ville de Kashgar, tout comme, petit, j'écrivais sur la porte de la maison de ma grand-mère.

Les écritures tracées sur le mur nous donnent la sensation d'être en présence d'ombres abstraites tels les motifs décoratifs du tapis dans la main. Elles sont visibles et invisibles, et jouent à cache-cache dans la ruelle du Kashgar, tels les passages clandestins sur la Route de la soie. Aussi, comment l'écriture ouïghour est-elle apparue dans la surface de mon œuvre ?

Depuis que j'ai commencé à dessiner, j'ai signé les tableaux avec différentes écritures : écriture ouïghour arabisée de *Kona Yeziq* et le *Yingi Yeziq* (nouvelle écriture). Le *Yingi Yeziq* est nommé dans le Wikipédia l'encyclopédie libre : « L'écriture ouïghour nouvelle, un alphabet latin proche de l'alphabet turcique uniforme soviétique en 1969, mais l'écriture arabe fut réintroduite en 1983, avec des diacritiques supplémentaires pour noter les voyelles de

¹⁶⁷ Cécile Debray (sous la direction de), *Matisse, op.cit.*, p. 242.

l'ouïghour.¹⁶⁸ » Depuis le développement des nouvelles technologies et d'internet, cette écriture *Yingi Yeziq* est réutilisée par le système informatique, le *Kona Yeziq* est utilisé partout comme avant.

Dans cette œuvre, j'ai signé en bas à gauche en grattant la peinture fraîche avec le pinceau. J'ai utilisé l'écriture de *Kona Yeziq*, visible et invisible dans la peinture. J'ai longuement réfléchi sur sa taille, sa place et sa couleur dans l'œuvre. A ce sujet, mon premier maître, Ahmetjan Rishit me disait : « La signature complète la composition de la peinture : il faut bien réfléchir sur sa place dans l'œuvre, elle est un élément important de la peinture. » La signature crée un dialogue graphique avec les autres éléments présents. L'écriture sert alors à identifier ce qui est représenté.

Habituellement, je signe dans les quatre coins de la peinture, en réfléchissant sur la composition de l'œuvre et en utilisant l'écriture ouïghour de *Kona yeziq*. En 2011, ma directrice de thèse le professeur émérite Éliane Chiron m'a conseillé de présenter dans mes œuvres toutes les écritures que j'avais apprises. « La calligraphie a contribué à enrichir les usages de la peinture. La forme d'écriture s'apparente à la forme abstraite, voir les œuvres d'artiste Jean-Michel Basquiat. »

Le conseil de Éliane Chiron m'a amené à changer mon point de vue sur l'écriture, et de m'affranchir de la barrière qui cloisonnait la peinture sur un territoire. Cela m'a conduit à supprimer la frontière entre la peinture et l'écriture. Cet affranchissement a éclairé mon chemin artistique. Les différentes écritures comme les écritures

¹⁶⁸ Wikipédia, Dictionnaire libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Écriture_ouïghoure_arabisée.

Kona yeziq et *Yingi yeziq*, le chinois et le français commencent à apparaître dans mes œuvres. L'utilisation de ces diverses écritures a enrichi mes œuvres et m'a permis de mieux présenter le croisement entre l'Orient et l'Occident sur la Route de la soie.

Le rapport entre calligraphie et peinture

« Lire le réel comme un texte.¹⁶⁹ »

Dans cette œuvre, j'ai choisi de peindre le paysage de l'ancienne ville de Kashgar pour présenter les croisements des paysages de ma région sur la Route de la soie. Kashgar était comme un passage, une étape, un lieu de rencontre et un croisement entre l'Est et l'Ouest/le Nord et le Sud. Il était un point de croisement et un point central sur de la Route de la soie en Asie centrale.

Corrélativement, j'ai écrit les mots *ruelle du Kashgar* et *Route de la soie* pour compléter mon idée de présenter l'effet « croisement » des paysages. Ces deux appellations, similaires, expriment la relation intrinsèque entre la ville de Kashgar et la Route de la soie d'un côté et la relation entre le tapis et la main de l'autre.

Les deux groupes de mots définissent ainsi, indirectement, l'effet de croisement que j'ai tenté de présenter le plus fidèlement possible entre le moi et le toi, autrement dit entre le passé et le présent. L'œuvre reflète les années d'errance et de recherche personnelle à la rencontre de mes identités multiples.

¹⁶⁹ *Histoire de l'art, L'écriture dans l'art*, Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (APAHU), Sommaire du N°71, Décembre 2012, p. 92.

Ne suis-je pas un nouveau-né ? Les mots aident ainsi à mieux cerner le sens que l'on souhaite donner à une œuvre, c'est notamment le cas d'*Une et trois chaises* (fig.35)¹⁷⁰ de l'artiste contemporain Joseph Kosuth. Les mots permettent également d'élucider un point de vue (cf. le livre *Echos, l'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*, où Peng Changming écrit : « Peinture et écriture doivent l'une et l'autre se compléter et se prolonger, cela aussi bien par leur contenu que par leurs effets visuels (...) L'écriture doit donc s'intégrer dans la composition du tableau.¹⁷¹ »

L'œuvre *Untitled (Estrella)*, de Jean-Michel Basquiat (fig.36)¹⁷², illustre un homme au centre du tableau, mains levées devant lui ; des textes aux phrases répétitives sont présentés en bleu, rouge et noir. L'écriture évoque son influence du Hip-hop, telle que la décrit Platon (cf. le catalogue de « Basquiat » de Marc Mayer) : « Il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités.¹⁷³ »

L'œuvre de Jean-Michel Basquiat est une critique des idées conventionnelles sur la mort, sur l'Histoire et sur l'impulsion créatrice, « parce que (Basquiat) tape dans la main du temps, le temps le lui rend bien,¹⁷⁴ » écrit Robert Farris Thompson. Son

¹⁷⁰ Voir illustration (fig.35), p. 281.

¹⁷¹ Changming Peng, *Echos, L'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*, Paris, éd. You-Feng, 2004, p. 19.

¹⁷² Voir illustration (fig.36), p. 282.

¹⁷³ Marc Mayer, Paris, éd. Flammarion, 2010, p. 93.

¹⁷⁴ Ibid., p. 91.

œuvre est la rencontre de l'histoire du peuple noir et de la sienne. Le hip-hop va au-delà des spécificités du mouvement en produisant, dans le meilleur des cas, non seulement une musique et des textes, mais aussi une critique explosive et générale de la culture contemporaine. Influencé par le rythme du hip-hop, Jean-Michel Basquiat a écrit des mots répétitifs et des traits rythmiques semblables aux œuvres de Vincent Van Gogh. Ils nous donnent la même sensation que les motifs répétitifs et les mots d'écrits du tapis.

Dans les cercles est écrit le mot anglais *Dial* (composer), ils nous donnent la même sensation que le médaillon et les fleurs du tapis. L'homme et les deux mains présentent, dans le paysage, des mots répétitifs du « tapis », comme la main-portrait dans le tapis.

Dans cette œuvre, nous pouvons voir les croisements entre le dessin et l'écriture, Jean-Michel Basquiat est très attentif à l'emplacement des mots dans la composition de l'œuvre. De son point de vue, l'écriture est comme la peinture, il dit : « Mon travail n'a rien à voir avec les graffitis. C'est de la peinture, ça l'a toujours été. J'ai toujours peint. Bien avant que la peinture ne soit à la mode. »¹⁷⁵ Il écrit ses textes en prenant soin de ne pas être vu, il exprime son émotion et écrit, violemment, des signes sauvages et élémentaires.

L'artiste utilise l'écriture anglaise, française ou espagnole et ses références pour la culture Vaudou (étendue à l'Amérique et aux îles des Caraïbes par la traite négrière) et nous rappelle ses origines

¹⁷⁵ Michek Nuridsany, *Jean-Michel Basquiat*, Paris, éd. Flammarion, 2015, p. 47.

métissées. Dans le catalogue, Marc Mayer écrit : « L'artiste avait parfaitement conscience du fait que choisir le langage c'était priver l'art de son universalité-si les mots nous restent étrangers, quel sens peut avoir le tableau ? Ses toiles jouent parfois de plusieurs langues mais différemment d'un Lawrence Weiner, par exemple, dont le texte polyglotte, strictement identifié à l'œuvre, permet à un plus vaste public de comprendre le projet. Le plurilinguisme de Basquiat s'accorde au principe d'inventaire de ses indéchiffrables peinture-livrets. Plus qu'un accès à l'univers de son œuvre (ce qui n'est pas, nous l'avons vu, l'objet de l'artiste), il est le reflet de sa vie, de son identité et de sa découverte du monde au sortir de l'enfance à Brooklyn.¹⁷⁶ »

L'artiste Basquiat présente les paysages de ses origines métissées par le langage de la peinture et l'écriture. L'une et l'autre se complètent et se prolongent dans ses œuvres. L'écriture n'est pas seulement la forme abstraite, elle est comme la peinture et le dessin. La peinture et la calligraphie relèvent d'un libre jeu de l'esprit, elle est lien avec notre identité, religion et culture d'origine, elles se croisent et s'enrichissent dans la peinture.

La main comme un carrefour

« L'art se fait avec les mains.¹⁷⁷ » dit Focillon

Dans cette œuvre, les motifs décoratifs, la peinture et l'écriture se croisent, ils créent de nouveaux paysages et de nouvelles frontières. En outre, ils présentent les croisements entre les langages picturaux

¹⁷⁶ Marc Mayer, *Basquiat*, *op.cit.*, p. 55.

¹⁷⁷ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, *op.cit.*, p. 207.

comme la décoration bidimensionnelle et le réalisme tridimensionnel. Les motifs, dans tous leurs aspects, sont parallèles aux paysages croisés de ma région sur la Route de la soie. La main est un carrefour important sur la Route de la soie, et un lien d'échange culturel.

Dans l'œuvre, tous les éléments nous donnent l'impression de déplacement et de voyage. Les motifs décoratifs du tapis ont franchi le seuil de la main pour traverser les éléments dans le territoire de la « main-carrefour ». Le croisement est comme le métissage, il est comparable aux paysages métissés de notre région entre l'Orient et l'Occident, sur la Route de la soie. Mais, qu'est-ce que le métissage ?

Le métissage signifie *Arlashturush*, *ileshturush*. Le livre X, *L'œuvre en procès*, écrit sous la direction Éliane Chiron, le définit ainsi : « Le Métissage est l'une des formes expressives extrêmes de l'acculturation, qui peut être définie comme une pluralité d'interférences violentes ou paisibles entre cultures différentes engendrant des effets multiformes. Les exemples en sont fort nombreux dans l'histoire de toutes les civilisations, sur tous les continents du monde. Le métissage artistique n'est qu'un cas particulier du métissage culturel, qui, lui, concerne la religion, la magie, la cuisine...¹⁷⁸ »

Dans cette œuvre, les motifs décoratifs décorent la surface de la main et la peinture du paysage de Kashgar. Sur le mur, côté gauche, les motifs de fleurs évoquent des corolles tombant en pluie, les

¹⁷⁸ Éliane Chiron (sous la direction de), X, *L'œuvre en procès Croisement dans l'art*, Volume I, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Orléans, éd. La Sorbonne, 1996, p. 163.

motifs plus ou moins en forme de cœur suggèrent, eux, une chute de fruits et de pétales. Dans le ciel bleu, sont présentées les lignes de motifs décoratifs en rouge formés par plusieurs traits rythmiques. Le côté gauche, sur la « main-terre », sont peints les motifs décoratifs quasiment en forme de losanges.

Les motifs dans la main sont liés et croisés avec le tapis, ils nous donnent la sensation, comme les motifs décoratifs du tapis, de couvrir la main et la peinture. Ils sont pourtant différents que ceux du « tapis-médaille ». Aussi, quels sont les nouveaux paysages de croisement qui apparaissent sur la surface de la « main-carrefour » ?

Sur la main, j'ai peint les motifs décoratifs qui s'apparentent à la forme de losange. A l'intérieur de ces losanges, j'ai écrit les mots *Route de la soie* en ouïghour. Cette inscription nous donne l'impression qu'il s'agit d'une calligraphie Ouïghour, encadrée de motifs décoratifs de différentes formes. Ces formes se fondent avec celles qui se trouvent sur le tapis médaille. En réalité, elles sont différentes. Dans le tapis, la forme de feuille est ronde alors que sur la main, la forme est retravaillée. Je m'interroge alors, comment m'est venue ladite forme de losange ? D'où vient-elle ?

La forme de losange est utilisée depuis la nuit des temps dans ma région. On la retrouve dans les dessins gravés sur la pierre, dans les décorations de l'art steppe. Elle est aussi manifeste dans la peinture, sur les murs des Grottes de Qizil du Kucha et dans l'art décoratif de notre région.

La peinture de la Grotte de Qizil (fig.37)¹⁷⁹ présente le bouddha shakymuni, assis sur le stüpa, et les formes de losanges qui encadrent les épisodes. On peut considérer les chevrons comme des montagnes stylisées. L'effet de ces formes de feuilles dentées, à répétition régulière, ressemble davantage à celui d'une tapisserie à fleurs ou à feuillage compliqué qu'à une décoration murale, au sens courant du terme.

Durant le premier siècle, la région était sous l'influence du Bouddhisme et l'art indien. L'art d'Inde utilisait les formes géométriques tel le rectangle ou le cercle pour encadrer les épisodes. Mais, dans ma région, la forme du losange était déjà utilisée, notamment dans la peinture des Grottes du Qizil. En effet, le losange est caractéristique de l'art local de ma région.

Dans la peinture de Qizil, le losange n'est pas présenté en ligne droite, mais sous la forme de feuille, de flammes de feu et d'eau. Chaque forme de flamme est différente. La force des flammes varie en fonction du récit. La forme est variable, chaque scène reflète une histoire de la vie quotidienne, évoquant de nombreuses séquences culturelles : des musiciens, des mécènes, des scènes de chasse, de pêche ou de travaux agricoles, des paysages, des animaux, etc. Ce procédé, d'origine classique, est repris à Tun-huang et sera représenté dans l'art islamique.

Dans cette œuvre, j'ai peint les motifs décoratifs en forme de losanges en suivant mon instinct, ma mémoire et mon imagination.

¹⁷⁹ Voir illustration (fig.37), p. 283.

Mais, en 2016, je découvre un tissu de l'époque Tang (618-907), dans le Musée du Xinjiang (fig.38)¹⁸⁰, le tissu a été trouvé à Astana, dans la ville de Turfan. Ses motifs m'impressionnent fortement. En effet, le tissu arbore des motifs décoratifs, proches du losange, qui ressemblent beaucoup à ceux de mon œuvre. Étaient-ils semblables ? Une main invisible aurait-elle tracé ces mêmes lignes à mon insu ? Cette heureuse rencontre, entre le présent et le passé, confirme l'idée selon laquelle rien ne se perd mais se renouvelle. L'héritage ancestral, enfoui au fond de mon âme, renaît sous une autre forme, celle du croisement et de la rencontre.

La forme du losange est présente dans l'art traditionnel, architectural et l'art décoratif de ma région. Dans *Les voisins* (fig.39)¹⁸¹, je figure les portes et les fenêtres collés les uns avec les autres comme des mains tendues. Sur la porte bleu, blanc et orange, je peins une simple décoration : des losanges en patchwork avec les formes triangulaires. Le triangle, symbole de protection contre le mauvais œil, se retrouve partout dans la culture et l'art de ma région. Je peins cette porte en m'inspirant de mes souvenirs d'enfance, elle me renvoie à la porte d'entrée de la maison de ma grand-mère. Enfant, ces formes décoratives de losanges m'ont touché, je les dessinais et les peignais sur les murs en aidant ma grand-mère.

¹⁸⁰ Voir illustration (fig.38), p. 284.

¹⁸¹ Voir illustration (fig.39), p. 285.



(fig.40), une partie de œuvre *Le paysage dans la main et la main dans le paysage N°4* et tissu de l'époque Tang (618-907), dans le Musée du Xinjiang .

Dans cette œuvre, j'ai peint les motifs décoratifs et les losanges sur le territoire de la main dans la continuité des formes illustrées sur tapis (fig.40). Mais, si l'on regarde précisément de près, on constate que les formes sont différentes des nuances importées par les paysages d'intérieurs transmises de génération en génération constituant ainsi le point d'ancrage entre l'art local de ma région et ma propre création artistique.

Le croisement est défini comme étant : carrefour, métissage, mélange et hybridation d'un caractère d'origine. Lors du déplacement, nous apportons avec nous notre tapis originel. Quand je suis parti pour la première fois, hors de mon pays, mon père m'a conseillé de prendre une petite boîte de terre de chez nous, il m'a

dit : « Si là-bas, tu as mal au ventre à cause de l'eau, tu mets un peu de cette terre dans l'eau et tu bois ». Cette recette n'est pas nouvelle, les peuples nomades de cette région l'utilisent depuis longtemps lors leurs déplacements. De même, les artistes, apportent leur « terre », leur art local avec eux. Ce que nous portons avec nous, lors de nos déplacements et nos errances, est tantôt visible, tantôt invisible. L'héritage est caché dans notre paysage intérieur et se représente dans le croisement avec les éléments extérieurs.

Dans cette œuvre, la « main-carrefour », liée au tapis, se fond en lui. La main croise la peinture et les motifs décoratifs pour créer un nouvel espace-temps. Ainsi s'écrit un nouveau récit de l'histoire de la région, car « Ecrire l'histoire ce n'est pas retrouver le passé, mais le créer à partir du présent » !

3. Les clandestins

Dans *La main dans le gant N° 1* (fig.41)¹⁸², j'ai peint le paysage de la capitale française sur un gant emporté de Chine. La scène se déroule dans un tunnel, sous un pont de Paris. Je me suis installé dans les pénombres pour contempler la lumière jaillissant de l'autre côté du tunnel. La lumière évoque la vie tant désirée des exilés, à la quête d'une vie meilleure, loin de leur pays et de leur famille. En quittant ma terre natale, une partie de moi est restée là-bas. Mais le souffle de la vie et la soif de surmonter les montagnes enneigées m'a poussé à partir, les barrières et les barbelées deviennent des

¹⁸² Voir illustration (fig.41), p. 286.

épreuves surmontables pour réaliser son rêve. Un passe-muraille, je suis devenu, pour franchir le seuil de ma maison.

Le gant est un corps transcendant, un objet qui lie deux bouts de tunnel pour éclairer mon chemin. J'ai réalisé ce travail en 2015, dans le tunnel sous le Pont-Neuf, entre le Musée du Louvre et l'École des Beaux-Arts, à Paris.

La peinture terminée, je l'ai photographiée sur place avec la vue de la Seine en arrière-plan. Le procédé de peinture est le même que celui sur la main, à la seule différence que je ne pouvais pas dépouiller la peau pour retirer la peinture, tandis que je pouvais retirer et mettre la main dans le gant.

J'ai pris plusieurs photographies avec différentes prises de vue. Puis, j'ai collé le gant sur un carton noir (format de 30 cm x 40 cm), il était du même format que celui du tirage photographique. J'ai choisi, ensuite, deux images que j'ai accroché ensemble sur le mur. L'une avec la main et l'autre sans la main.

Les gants reflètent, en principe, la même réalité avec deux approches différentes. L'un croise le paysage de Paris tandis que l'autre garde la mémoire en lui. Le dialogue entre les deux gants exprime l'idée de la création que l'on trouve dans le concept de d'*Une et trois chaises* (fig.35) de l'artiste contemporain Joseph Kosuth, la chaise « objet » se situant entre la photographie et l'affiche. L'artiste développe ainsi une formule qui devient une véritable démarche de création : l'idée de l'art et l'art sont la même chose.

Lequel des deux gants est réel ? Les deux expriment la même réalité, mais « la main invisible » donne de la force à la composition. La main indique une action, la détermination à maîtriser le temps et l'espace. *A contrario*, le gant posé sur le carton reflète un *statu quo*, un détachement, un sentiment d'étrangeté.

Le gant est ainsi défini, dans *Le Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales* : « En général, épouse la forme de chaque doigt séparément. A. [Gants à doigts séparés].¹⁸³ »

Mais, dans l'œuvre *Le gant dans la main*, les doigts sont fermés alors que sur l'autre image les doigts sont séparés. Les doigts fermés dégagent une énergie positive, une volonté d'outrepasser le tumulte de la vie souterraine et clandestine : la lumière blanche invite l'exilé à franchir la frontière qui le sépare de l'autre rive. Le croisement est le mot clé de sa quête intérieure.

Le gant réel sur le carton présente les doigts séparés et libres. La peur envenime la solitude, le repli sur soi de crainte de fondre dans l'autre, l'incapacité d'affronter le regard d'autrui. L'ourlet rouge, bordant le gant, laisse penser que la main est coupée. Cette composition évoque les milliers de personnes, groupées le long des frontières, qui tentent de franchir les barbelés à mains nues, au risque de perdre leurs membres.

Chaque fois que je porte et ôte le gant, avant et après le travail, j'ai la sensation d'enfiler et enlever ma propre peau. Le gant, comme la peau, est devenu un nouveau support de travail. Pour moi, ce gant ne présente pas simplement une « peau » de la main et de la

¹⁸³ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition>

peinture, il est lié à mon histoire, à ma culture et à mes souvenirs d'enfance.

En ouïghour, le gant se dit *Peley*. Le *Dictionnaire de langue ouïghour* le définit ainsi : « Il sert à se protéger du froid, du poison et de la chaleur du feu, il est utilisé pour les travaux. » Dans *Le Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales* les synonymes du gant sont : « manicle, gantelet, moufle, paumelle. » Dans la *Lexicographie*, on peut lire : « Gant, subst. masc. I. Pièce de l'habillement qui recouvre et protège toute la main, au moins jusqu'au poignet, et qui, en général, épouse la forme de chaque doigt séparément. Un gant jaune ou, plus rarement un gant jaune. Un homme élégant. Vx. L'amitié passe le gant. L'amitié permet qu'on se salue sans retirer son gant (cf. Ac. 1835, 1878). Baiser le gant de qqn. Baiser le gant d'une femme. Laisser tomber un gant. [Le suj. Est une femme] Laisser tomber un gant pour attirer l'attention d'un homme. P. plaisant. vx. Elle a perdu ses gants. Elle a perdu sa virginité (cf. Ac. 1835, 1878). Gants de protection, de ménage, de décorticage ; gants de travail, d'ouvrier, d'artisan ; gants de ski, d'escrime. [Le suj. Désigne un chevalier] Jeter le gant. Jeter le gantelet aux pieds de son adversaire pour le défier au combat. Relever ou ramasser le gant. Accepter le défi. Fam. Être souple comme un gant. Aller comme un gant à qqn. S'adapter exactement aux formes du corps. Cela me va comme un gant. Tout va comme un gant. Rien ne présente de difficulté. Le faire changer complètement d'avis. Se retourner comme un gant. Proverbe. Être amis comme le gant et la main.¹⁸⁴ »

¹⁸⁴ CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales,
[Http://www.cnrtl.fr/definition/gant](http://www.cnrtl.fr/definition/gant).

À la lecture de ces différentes définitions, nous constatons que le gant n'est pas seulement voué à protéger la main. On lit d'ailleurs dans *Le gant* : « Le gant n'est pas seulement cette enveloppe à doigts que l'antiquité vouait à une fonction purement utilitaire. Il ne se limite pas davantage à son rôle de parure et d'instrument de séduction. Plus qu'aucune autre composante du vêtement, le gant, substitut de la main, s'est chargée au fil des siècles d'une symbolique riche et complexe. Sous des formes atténuées, celle-ci perdure aujourd'hui.¹⁸⁵ »

Le gant présente plusieurs symboles, il évoque l'élégance, l'amitié, le passage, la frontière, l'interdit, le carrefour, etc. Il sert depuis de longues années à protéger et à renforcer la main, organe de préhension et outil précieux pour l'homme qui lui a permis de transformer le monde. Le gant n'est pas un banal accessoire du vêtement. Son histoire est intimement liée à ses usages et à ses codes qui relèvent autant du domaine social et culturel que du symbolique.

Le gant d'immigrant

Dans cette œuvre, je présente le gant en noir et je le croise avec le paysage dans le tunnel sous la Seine du Pont-Neuf à Paris. Je pose le gant à gauche de la photographie à un mètre de mon corps. Ce gant m'a été envoyé de Chine par ma sœur.

Avant d'utiliser ledit gant, je peins sur différents gants en plastique, en cuir et en laine. Mais, je n'ai pas été satisfait de mes travaux, quelque chose me manque... Je réfléchis à la relation qui me lie au

¹⁸⁵ *Le gant*, Exposition présentée au couvent des cordeliers, Paris, éd. Métiers d'art, 1994, p. 58.

gant chinois (fig.42), les souvenirs d'enfance surgissent et me renvoient aux images de mon pays. Ce gant, appelé communément le *gant de 1 Yuan*, est aussi populaire en Chine qu'une star mondiale.



(fig.42), Le *gant 1 Yuan*, Fils de coton.

Il coûte toujours 1 Yuan (soit l'équivalent de 13 centimes euros, convertis du Yuan, en octobre 2016). Quand j'étais enfant, tout le monde l'utilisait pour toutes sortes de labeurs : tâches domestiques, pour les chantiers, le bricolage, l'électricité, etc. Je l'ai également beaucoup porté, notamment pendant les travaux chez mes parents pour aider mon père. En hiver, je portais un double gant pour me protéger de froid. Aujourd'hui, le gant est devenu un medium de

mon travail artistique, il me lie à ma propre histoire et à mes souvenirs. Mémoire vivante, le gant m'accompagne dans mes recherches artistiques. Il est alors un intermédiaire entre le corps et le monde extérieur.



(fig.43), Shanthamani. M, *HANDS*, Charbon de bois et pulpe de chiffon en coton, Fixateur en polyuréthane, 184 x 113 x 73 cm, 2012.

Dans mon œuvre, le gant est présenté en noir comme la couleur du charbon. En effet, dans ma région, nous utilisons beaucoup de charbon pour faire la cuisine et se chauffer. Chez mes parents, la consommation annuelle de charbon varie entre cinq ou six tonnes. Avant chaque hiver, nous remplissons la cave à charbon. Le camion transporte le minerai et le renverse, le soir, dans la rue devant la

porte d'entrée de la maison. Nous transportons ensuite ce combustible à charrette jusqu'à la cave. Les *gants 1 Yuan* protègent nos mains. Le gant immaculé devient vite noir, comme s'il avait toujours été noir « gant-charbon », comme les mains en charbon dans l'œuvre *Hands* de l'artiste indienne Shanthamani. M (fig.43).

Chez mes parents, sur le sol, sont posées des briques. Elles forment des motifs répétitifs et une composition ornementale comme le tapis à motifs répétitifs aux formes géométriques. Les traces des roues de charrette et de nos pieds ont noirci les briques. Ainsi, à chacun de mes passages, j'avais l'impression de dessiner sur les briques. Ces « dessins » sur le sol signalent les traces de déplacement, de l'action et du temps. Les briques noires nous donnent la sensation d'être en présence d'un « tapis-charbon » et l'ornementation, créée par la répétition des passages, évoque le travail avec la couleur noire de l'artiste Pierre Soulages.

Le déplacement du charbon, à la tombée de la nuit, prend beaucoup de temps. Mon père accrochait une petite lumière sur l'arbre pour nous éclairer. Je revois ce halo de lumière dans le tunnel (cf. *La main au gant N°1*.) Pour éclairer notre chemin, je porte un projecteur à la main que j'essaie de positionner vers le ciel et vers l'autre côté obscur, je découvre ainsi les arbres et les objets cachés dans le noir. Dans les deux cas, c'est la lumière qui leur donne vie.

Dans l'œuvre, le gant a croisé un nouveau paysage tout en gardant son caractère d'origine comme s'il avait posé son tapis au sol. L'été 2016, je suis rentré chez mes parents, j'ai vu un *gant 1 yuan* posé sur les charbons dans la cave, à côté il y avait un marteau pour casser le combustible. Cette scène m'a fortement touché. Pour moi, le *gant-1*

juan n'est pas simplement un outil, il devient symbole et constitue un lien avec mon histoire, un pont qui relie deux rives, deux mondes pour un seul et unique rêve : vivre en harmonie avec soi et les autres. Le croisement des routes offre l'ultime rencontre qui ouvrira de nouveaux horizons.

Le croisement entre le noir et la lumière

Dans l'arrière-plan du gant noir, j'ai présenté le croisement entre le noir et la lumière, la lumière figure en demi-cercle épousant la forme du pont. L'entrée du tunnel est très lumineuse. Comme les étoiles en pleine nuit, elle nous donne la sensation d'une demi-lune qui se lève lorsque le soleil se couche dans la mer. C'est la même lumière qui se dégage de la lampe accrochée par mon père pour nous éclairer quand nous transportons le charbon. C'est également la même lumière de la lampe, demi-ronde, accrochée au plafond chez ma grand-mère, comme la lampe chez le paysan des *Mangeurs de pommes de terre* » de Van Gogh.

La demi-ronde lumineuse dans le noir donne l'impression de voir des choses cachées, à travers un petit trou. Elle m'évoque le trou de la porte de l'*Étant donné* de Marcel Duchamp (fig.44). Dans *L'Énigme du visible*, d'Éliane Chiron, il est écrit : « Étant donné, comme le meurtrier (de la figure-sœur assassinée) caché dans le paysage, à la manière des dessins de presse à la page des jeux où le chasseur est caché dans les arbres. Il nous invite à le retrouver. La fonction ludique et l'ironie, dans l'art, transfigurent la souffrance, en permettent la migration et la mutation.¹⁸⁶ »

¹⁸⁶ Éliane Chiron, *L'énigme du visible*, *op.cit.*, p. 15.



(fig.44), Marcel Duchamp, *État donnés*, Etant donnés : 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage ,
Montage de divers matériaux : vieille porte en bois, briques, velours, bois, cuir tiré sur une trame en métal, branchage, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampes à gaz, moteur, etc.
242,5x 177,8, 124,5, 1966



A travers le « trou », nous pouvons voir le paysage humide, froid et pluvieux, les immeubles, le pont Saint-Michel et les voitures. L'homme est absent, ce paysage, sans vie humaine, trouble le spectateur et éveille un sentiment d'inquiétude. Où sont passés les hommes ?

Le « trou » est le fruit du croisement du paysage dans la peinture et de la photographie. Une partie du paysage est illustrée dans la peinture à l'huile sur le gant et l'autre partie est présentée dans le paysage réel, capturé par l'appareil photographique. Le paysage dans le gant me donne l'impression que la main est cachée dans le « gant-charbon », mais elle devient visible dès que je mets le projecteur sous le gant.

Le pont dans la peinture et dans la photographie exprime le lien invisible qui lie l'Asie centrale et Paris, la Route de la soie dépasse les routes traditionnelles des steppes. Ladite route coule dans mes veines. Le désir de trouver le point d'ancrage dans le paysage parisien m'invite à traverser le tunnel vers un nouvel avenir et de nouveaux défis. Le pont est une construction qui permet de franchir un obstacle.

L'intérieur du tunnel est sombre et lugubre, la lumière traverse et éclaire le sol de pierre. La lumière et le noir se croisent et créent une vibration dans l'œuvre. La lumière, réfléchie sur la surface noire, nous invite à l'introspection comme les reflets de la couleur noire : « noir-lumière » ou « outrenoir » des œuvres de l'artiste Pierre Soulages. Le noir et la lumière figurent les croisements des deux

grandes forces de l'univers : clair-obscur, négatif-positif, mâle-femelle, comme le Yin et Yang chez les taoïstes.

Dans l'œuvre, les pierres sur le sol sont présentées dans la frontière entre visible et invisible, ils évoquent les tas de charbon dans les mines ou les reflets de lumière de la lune sur la mer. Ces pierres rythment l'œuvre et sont aussi répétitives que les motifs décoratifs du tapis chez mes parents. Le noir exprime la profondeur et l'infini. Dans le noir, se cache un millier d'objets qui attendent de croiser la lumière pour surgir. La lumière est une source d'espoir, les croisements, entre la lumière et le noir, expriment la relation entre la vie et la mort.

Le clandestin comme le caché

« Il n'y a pas de recette du visible.¹⁸⁷ » dit Merleau-Ponty

Le côté droit du tunnel dans l'œuvre *La main au gant N°1* illustre deux hommes qui courent vite vers l'intérieur de tunnel, ils semblent fuir ou craindre quelque chose et trouvent refuge dans le monde souterrain, là où règne l'incertitude.

Les hommes sont des inconnus. Les visages cachés et les corps noirâtres, sous l'effet du contre-jour, rappellent les figures en ombres chinoises du théâtre. Qui sont ces hommes ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? Ils ont pénétré dans le noir en franchissant la frontière entre noir et lumière, entre vie et mort. Ils traduisent les sensations de peur et de désespoir. Cette image me

¹⁸⁷ Henri Meschonnic, Pierre Soulages, *Le rythme et la lumière, Avec Pierre Soulages*, Paris, éd. Odile Jacob, Septembre, 2000, p. 14.

hante à tel point que je m’imagine perdu en pleine nuit, au milieu du désert ou de la mer. Un halo lumineux apparaît soudain au loin comme un bateau venu secourir les hommes, comme dans *Le Radeau de La Méduse*, de l’artiste et lithographe romantique français Théodore Géricault.

En ouïghour, le clandestin signifie *Mehpi, yushurunche, bilindurmey, tiqip qoyush*. Le caché, le secret et le mystérieux. Dans le dictionnaire *Le petit Robert* le clandestin est ainsi défini : « latin clandestinus, de clam « en secret ». Qui se fait en cachette et qui a généralement un caractère illicite. Secret, commerce, trafic, marché clandestin, noir (marché noir). Clandé-publicité clandestine. - Passager clandestin, embarqué en cachette, sans autorisation ni titre de transport. Travailleurs immigrés clandestins. Sans-papiers. - n. Un clandestin. Var, fam. Clando. Employer des clandos. Contre. Autorisé, légal, licite, public.¹⁸⁸ »

Qu’est-ce que le passage clandestin ? Dans le Wikipédia, l’encyclopédie libre, le passager clandestin est défini comme : « Passager embarqué en cachette, sans autorisation ni titre de transport.¹⁸⁹ » À la lecture des différents dictionnaires, le clandestin est considéré comme étant : secret, caché, mystérieux.

Dans cette œuvre, les deux hommes en noir se réfugient sous le pont, à l’abri des regards, loin de la vie « règlementaire ». Le tunnel est le lieu des âmes errantes, mises à l’écart, sans papiers et privées de droit. Au regard de la loi, les clandestins sont des êtres qui

¹⁸⁸ *Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, REY-DEBOVE Josette, REY Alain (sous la direction de), Nouvelle édition millésime 2015, Paris, p. 446.

¹⁸⁹ Wikipédia, Dictionnaire libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Passager_clandestin.

n'existent pas, ce sont des non-droits, des non-hommes, des invisibles...

Enfant, j'ai entendu les récits des déplacements des gens entre ma région et le Kazakhstan ou l'Ouzbékistan, mais je n'ai pas entendu d'histoires de passages clandestins ni de frontières franchies sans autorisation. On ne pouvait simplement pas franchir la frontière fermée. Ma grand-mère m'a raconté les histoires de la traversée de l'ancienne Route de la soie. Les déplacés franchissaient la frontière à partir de Tachkent, en Ouzbékistan, jusqu'à ma ville natale de Ghulja. Elle me disait : « A l'époque, il n'y avait pas de « *chigra* » (frontière) entre les deux pays, les territoires étaient ouverts, on se déplaçait comme on voulait. Après notre installation à Ghulja, la frontière a été fermée et on ne pouvait plus revenir en arrière. »

À 10 ans, pour la première fois, j'ai appris le mot *Chaqiriq* (le visa). J'ai compris qu'il est comme une lettre d'invitation envoyée à l'invité, une autorisation de passage de la frontière, mais je n'ai jamais vu cette lettre. Puis, j'ai compris que la frontière ne se ferme pas complètement avec des barbelés ou des barrières, que l'on peut y passer avec un visa.

Dans l'œuvre, la lumière en demi-cercle donne la sensation que la lumière jaillit d'un projecteur tenu dans la main. La lumière éclaire les hommes par l'arrière, cet éclairage crée des ombres noires et rappelle l'œuvre *Champ de blé aux corbeaux*, de Vincent van Gogh. Les hommes franchissent la frontière clandestinement et pénètrent dans la profondeur du noir pour devenir invisibles ou, peut-être, pour retrouver une nouvelle lumière, comme l'on cherche une lueur au milieu d'une forêt, à la recherche d'une issue.

Les gants sont portés pour passer les frontières de barbelés, et aussi pour contrôler les papiers des passagers frontaliers. Dans cette œuvre, la relation entre le gant noir et l'homme nous donne la sensation de fusion entre le tumulte et l'espoir, telle la relation entre la mort et la vie des immigrants dans *Moonlight* (fig.45)¹⁹⁰ de l'artiste contemporain Yan Pei-Ming.

L'œuvre *Moonlight* est en noir et blanc. Les deux bateaux dans la mer sont en noir. Sur le bateau, au premier plan, à bord on voit un nombre important d'hommes, de femmes et enfants, leur nombre dépasse largement le nombre autorisé. Ces personnes se dirigent vers la lumière dans l'espoir de retrouver le sol ferme et commencer une nouvelle vie. Le bateau, en arrière-plan, est très flou, plongé dans la grisaille. Il est loin, mais il est là.

La lumière blanche illumine les bateaux et les fait surgir des ténèbres de la mer agitée. L'artiste souhaite nous montrer le lien entre les deux bateaux dans la mer assombrie par la colère, en pleine nuit. Les bateaux sont dépourvus de protection, laissant régner l'incertitude quant à l'avenir des passagers. Les dangers sont multiples et les risques pris traduisent l'absurdité de la vie.

Un jeune migrant m'a raconté un jour son histoire à bord d'une embarcation d'infortune : « Pour venir en Europe, nous avons payé beaucoup d'argent pour être acheminés par bateau. Avant le départ, nous avons signé une convention déchargeant le transporteur de

¹⁹⁰ Voir illustration (fig.45), p. 287.

toute responsabilité en cas d'accident. Le voyage a duré une vingtaine de jours en bateau, les conditions météorologiques ont été mauvaises, nous étions entassés comme du bétail. Enfin, le bateau est arrivé en Europe. Il a franchi la frontière de l'Italie, mais le capitaine du bateau nous a annoncé qu'une patrouille de la police des frontières italiennes s'approchait pour nous contrôler. Afin d'éviter les arrestations et notre renvoi dans nos pays d'origine, il nous a annoncé : "Je vais ouvrir la porte sous le bateau, vous pourrez nager jusqu'au rivage". La porte s'est ouverte, nous sommes allés sous la mer, mes mains ont croisées celles de ma sœur, mais la puissance de l'eau nous a séparé, elle s'est noyée. J'ai nagé presque cinq kilomètres jusqu'au rivage. Aujourd'hui, je me suis installé à Milano mais, j'ai perdu ma sœur sur la route de la mort « des passages clandestins.¹⁹¹ »

Dans l'œuvre *Moonlight*, Yan Pei-Ming illustre la même sensation de danger vécue par les passages clandestins. Les migrants essayent de sauver leur vie, ils ont quitté leur pays pour échapper à la mort et, à bord de ces embarcations d'infortune, ils se retrouvent face à face avec la mort. Dans mon œuvre, les deux hommes, entrés dans le tunnel, cherchent de l'aide pour échapper aux dangers et à la mort.

¹⁹¹ Entretien avec un jeune chef de cuisine dans un restaurant à Milano, Italie, en Mai 2005.

Conclusion

Tout au long de notre étude, le mystère et le secret sur ma création artistique apparaissent clairement comme un parcours sur l'ancienne Route de la soie. Ce voyage est comme le prolongement de l'errance de notre famille nomade sur cette mystérieuse Route. Chaque déplacement trouve sa cause : ma peinture est comme une interprétation, une reformulation liée au déplacement. Je me suis déplacé, je me suis expatrié pour enrichir ma vision, ma création artistique, à travers mes yeux, « à travers » ma main en tant qu'outil, mais aussi « sur » ma main en tant que support et territoire à la fois.

La question essentielle pour moi est de cerner comment la Route de la soie a éclairé ma voie et construit les orientations de ma création artistique.

I. Surprise

Dans le premier chapitre, j'ai examiné la question de l'identité de la main à travers l'œuvre *Les paysages dans la main*. Cette analyse nous a permis de comprendre les grands changements de direction dans ma propre création artistique et de trouver mon propre portrait d'artiste et ce, sur le territoire de la main. La « main-portrait » est

ainsi devenue une nouvelle terre d'exploration et un nouveau territoire du travail.

Les analyses sur l'identité, la valeur, l'histoire et la place de la main dans l'art, en comparant et en analysant les œuvres de Man Ray, Vincent Van Gogh, Félix Nadar et Jean-Philippe Beaux m'ont permis de comprendre que la main n'est pas un simple élément de mon corps, mais un prolongement de ma pensée, un outil et un support de ma création. Pour moi, la frontière entre le portrait de l'homme et la main de l'homme s'est estompée. Ainsi, la main peut être plus expressive que le visage.

Les analyses sur le titre de portrait en analysant la photographie de la main dans l'œuvre la *Main du banquier D*, l'étude chiromatique de l'artiste Félix Nadar nous ont permis de confirmer que le portrait de la main peut se substituer au portrait de l'homme.

Dans cette première partie, nous avons cherché l'identité, la valeur et la place de la main dans l'art. En effet, lors de mon premier voyage sur la Route de la soie, j'ai exprimé mes ressentis, mes perceptions, à travers ma main qui, à ce moment-là, est devenue la « main-portrait ». Le portrait de l'artiste de l'Asie centrale subissait une mutation qui allait se développer et s'enrichir.

II. Rencontre

Dans ce chapitre, la main rencontre différents paysages au-delà des frontières. Elle incarne le déplacement et le franchissement des frontières ; durant son voyage, elle traverse les murs visibles et invisibles. L'observation de la rencontre entre la peinture et la main

nous a permis de trouver une nouvelle terre et un nouveau territoire de travail. La « main-portrait » s'est transformée en « main-terre » et en « main-paysage ». Les analyses sur les différentes dimensions et définitions de la frontière-rencontre comme la frontière *Chigra*, *Pasil* et *Qasha* dans la vie et dans la « main-terre » nous permettent de comprendre la frontière non seulement comme une barrière visible mais aussi invisible.

Le franchissement, le déplacement et la rencontre de la main avec le grand paysage de Paris, m'ont guidé. Est apparu le concept de « la main dans les paysages et les paysages dans la main » : la main support, la main-portrait franchissaient les murs de l'atelier par la puissance du nouveau concept proposé par Éliane Chiron.

La rencontre des paysages entre Paris et Kashgar dans l'œuvre *La Main dans les paysages et les paysages dans la main N°1* a créé une « main-seuil » qui traduit le départ et l'entrée dans un nouveau territoire au bout de la Route de la soie.

Dans ce chapitre, nous avons identifié la notion de frontière, ce qui nous a permis de comprendre que la frontière est visible et invisible à la fois. La « main-portrait » ne représente pas seulement un portrait, elle incarne la terre et le territoire du travail.

III. Contact

Le rapprochement entre la main et un tapis dans certaines œuvres a permis de percevoir l'influence des traditions de la Route de la soie. Nos ancêtres nous ont transmis, à notre insu, la richesse de nos coutumes et du travail de nos artisans. Le tapis est, à lui seul, un

témoignage fort en symbole et en enseignements, les motifs et les dessins racontent de multiples récits de la Route de la soie, les voyageurs, les commerçants, les explorateurs ont importé les tapis. Dans mon voyage, j'ai aussi transporté mon tapis dans mes bagages, tapis de prière, de méditation, sur lequel je pose mon corps et me réfugie dans les souvenirs d'enfance pour retrouver l'enfant que j'étais afin de me reconstruire et retrouver l'artiste que je suis devenu le long de la Route de la soie. Le simple toucher du tapis me ramène chez moi. Le contact entre les motifs décoratifs et la main m'a permis d'approcher et de traverser le paysage culturel, l'art, la tradition et l'histoire de ma région et de trouver une nouvelle identité de la main ; la « main-portrait » devient la « main-tapis ».

Les analyses du rapprochement entre la peinture et les motifs décoratifs traditionnels nous permettent de trouver le point de rencontre, le lien à travers la Route de la soie entre l'art bouddhique et l'art islamique de ma région. Grâce à ces observations, nous approchons et touchons l'esprit et la spiritualité de la peinture des Grottes bouddhistes de notre région. En effet, nous retrouvons ici le lien avec le style de la peinture connue « comme s'ils avaient été trempés dans l'eau », « drapé mouillé » des artistes de l'école de Hotan du 4^e siècle.

IV. Croisement clandestin

Les analyses sur les croisements entre la main et le tapis nous ont permis d'ouvrir une nouvelle porte et une nouvelle frontière pour trouver les éléments cachés dans la profondeur de notre paysage intérieur, les paysages cachés sur la Route de la soie, et d'effacer la frontière entre le tapis et la main.

Les croisements entre la peinture et l'écriture m'ont amené à supprimer la barrière entre les deux. L'écriture est comme la peinture. La calligraphie arabe permet de comprendre les déplacements des éléments entre l'Orient et l'Occident sur la Route de la soie. Ces observations nous permettent de supprimer ce qui relève d'un simple jeu de l'esprit pour retrouver le lien entre notre identité, notre famille, notre religion, notre culture d'origine et le chemin de l'exil. Les analyses du gant dans mon œuvre nous permettent de comprendre que le gant n'est pas un simple accessoire du vêtement, que son histoire est intimement liée à ses usages et à ses codes qui relèvent autant du domaine social et culturel que du symbolique.

Dans ce chapitre, j'ai tenté de mettre en lumière ce qui est caché et d'élucider les secrets de l'art local intégré dans la culture de notre région, mais à travers les croisements et les métissages avec d'autres cultures. Nous avons compris que nous étions les héritiers de motifs décoratifs tels que les losanges et que la valeur du gant dans l'art local est le point de départ de ma création artistique.

La Route de la soie dans la main et dans l'œuvre

Aucune création ne naît sans influence...

La Route de la soie a guidé mon chemin créatif, et me relie à mes origines et mes racines, je suis un assemblage de cultures et de langues. Mes œuvres sont marquées par mes influences multiples et traduisent fidèlement ma pensée artistique. La Route de la soie n'est

pas simplement une route d'échanges commerciaux, elle est comme une ouverture, une lumière et une main tendue.

En traversant cette route, la main m'identifie, le portrait de la main remplace mon propre portrait. Je lis la main à ma façon interprétant le langage et la vision de la peinture et de la photographie, une approche naturellement différente de celle du voyant qui interprète les lignes de la main.

Le travail sur la surface de la « main-portrait » dans la photographie m'a permis de comprendre que la main ne représente pas simplement un portrait. Le portrait de la main est comme la « main-terre ». Ce concept de « terre » me permet d'atteindre l'identité et le paysage intérieur de la main. La surface « terre » de la main est libre de peinture, ouverte, fluide et plane telle l'ouverture de la frontière.

Les paysages intérieurs de la main apparaissent de plus en plus clairement sur la surface de la main. Les paysages dans la « main-terre » traversent ma région, et franchissent une nouvelle frontière à la recherche d'une nouvelle route artistique. Cette « terre » est comme la « main-paysage », la « main-route » et la « main-seuil ».

La main se déplace et franchit le mur-frontière de l'atelier en remplaçant les paysages dans leur terre d'origine tout en les croisant avec d'autres lieux. Cette rencontre entre la main et le paysage crée un lien entre ma région et l'Europe comme un lien tissé par la Route de la soie.

Ma région a toujours été enserrée entre plusieurs pays, plusieurs cultures et plusieurs religions traversées par la Route de la soie. Les

influences ont été nombreuses, porteuses de nouveaux vocabulaires artistiques. L'ouverture des frontières a permis de laisser entrer de nouvelles sources d'inspiration étrangères, ce qui nous a fait découvrir de nouvelles techniques de peinture, et des artistes influents dans leur pays.

En 2010, ma directrice de thèse, Éliane Chiron, m'a conseillé : « Allez voir au Musée Guimet, vous êtes dans ce musée ! » Que de surprises dans ce musée ! J'ai même retrouvé, dans la salle consacrée à l'art d'Asie centrale, les peintures des Grottes bouddhiques de ma région.

Dans cette thèse, les analyses du contact entre la peinture et la main m'ont permis d'étudier le contexte de la peinture dans la main. Cela m'a renvoyé à ma région et j'ai porté un regard différent sur les peintures murales des Grottes bouddhiques.

Le Bouddhisme et l'art de la peinture bouddhique sont venus d'Inde jusqu'à notre région lors de la création de la Route de la soie. Cette rencontre entre l'art traditionnel local et l'art venu d'Inde a créé un nouveau style, révolutionnant la peinture. On retrouve ainsi le « drapé mouillé » des artistes de Hotan au 4^e siècle. Ce style est à la rencontre de l'art de la peinture de plusieurs pays.

Par ces études, je me suis familiarisé avec la peinture des Grottes bouddhiques de ma région. Son esprit, sa spiritualité m'ont touché et influencé le style de ma peinture. Ces études, et notamment l'exposition des œuvres de ma région au Musée Guimet, m'ont conduit à voir sous un œil différent les œuvres de la peinture bouddhique.

Le parcours de la main sur la Route de la soie nous permet de toucher, de goûter et d'approcher les influences culturelles croisées sur cette Route. Le contact entre la main et le tapis nous invite à apprécier le tapis dans la tradition culturelle de ma région et mes souvenirs d'enfance. Grâce à ces études, j'ai pu comprendre le lien entre l'art local, l'influence de l'Islam et de l'art perse.

L'influence de l'Islam et de l'art Perse touche tous les domaines artistiques de ma région : elle est présente dans l'art décoratif, l'art du tapis, l'architecture et les objets d'art. La Route de la soie a permis d'introduire de nouvelles techniques et de favoriser l'utilisation de couleurs vives, saturées, de jouer avec des contrastes forts et une lumière chaude.

Le tapis et les motifs décoratifs m'ont permis de comprendre la profondeur de l'histoire des arts décoratifs de ma terre natale. L'influence de l'art persan a enrichi l'art décoratif local notamment par son apport de motifs animaliers et le mélange de couleurs claires et foncées. Les rythmes des motifs créent une mélodie musicale et un chant féérique qui laisse pénétrer la lumière dans l'âme vagabonde des nomades des steppes. Le tapis n'est pas simplement un objet, il est l'ultime lien avec mon histoire, ma tradition, ma culture et ma perception artistique.

Les motifs décoratifs du tapis dégagent une forte énergie et révèlent la puissance du créateur ; le mystique rejoint le ciel, une effusion de senteurs se dégage de motifs floraux. Les jardins luxuriants animent la scène, les animaux mythiques côtoient les légendes ancestrales, le

visible et l'invisible dessinent l'harmonie de l'univers. La Route de la soie a réussi à unir deux points, deux mondes, deux logos.

Aujourd'hui, dans cette région et dans les œuvres d'artistes, nous pouvons trouver toutes sortes d'influences, celles-ci ont été transportées par la Route de la soie. L'art n'est pas une matière figée, il se nourrit de tout ce qui l'entoure, il est sans cesse en évolution, la Route de la soie constitue une matière riche pour la création et l'inspiration.

Les rencontres culturelles et les échanges d'objets entre les populations ont conduit à créer un lien commun entre eux : l'accueil, l'hospitalité, l'entraide des caravanes sur la Route de la soie et le métissage des peuples croisés sur la même Route. Tous ces éléments ont influencé notre culture et ont contribué à enrichir notre vocabulaire linguistique et artistique.

Que je le veuille ou non, je suis, moi-même, le fruit d'un métissage car les influences sont aussi bien visibles et invisibles. A ma manière, j'ai emprunté la Route de la soie en m'envolant vers un autre pays, non pas sur le dos d'un dromadaire, mais à bord d'un avion. Les temps changent, mais les Hommes gardent dans le creux de la main leur histoire, leur langue et leur culture.

La main cultive, cueille, communique, échange, unit et écrit. « Ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'Homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains », dixit Aristote. L'écriture préserve la mémoire, ainsi l'art reflète la vie des Hommes. L'écriture se fonde et se croise avec les autres lignes décoratives dans l'œuvre telle la présentation de la calligraphie dans l'art pictural chinois et l'art perse. L'écriture dans

l'œuvre nous permet de comprendre les influences de l'Islam et de la calligraphie persane.

Les paysages d'origine enrichissent la peinture et l'écriture. L'une et l'autre se complètent et se prolongent dans les œuvres artistiques. L'écriture n'est pas seulement une forme abstraite, elle présente une peinture et un dessin. La peinture et la calligraphie relèvent d'un libre jeu de l'esprit, elle est liée avec notre identité, notre religion et notre culture d'origine.

Les croisements entre la peinture, les motifs décoratifs et l'écriture dans l'œuvre et dans la main symbolisent la Route de la soie dans la main. Ils nous permettent de trouver la profondeur du contexte familial, nos déplacements sur l'ancienne Route de la soie. Les croisements créent de nouveaux paysages et de nouvelles frontières. Le vide n'existe pas, il est sans cesse nourri par le vent de sable du désert Taklamakan. La création trouve sa racine sur la Route sableuse et éphémère, chaque voyageur trace sa propre voie et rien ne se ressemble. Ainsi, chacun voit au travers d'une lumière intérieure qui le guide dans sa vie.

Je suis parti à la quête de moi-même, mon parcours m'a amené sur la Route de la création et m'a permis de renouer avec l'histoire de mon pays. Arrivé en France, j'ai compris que je suis le fils du vent et, comme l'oiseau, le voyage nourrit mon inspiration. Dans mes travaux et mes recherches, je ne cesse de faire le va-et-vient entre le moi et le moi-même, entre l'enfant et l'adulte, le fils et le père que je suis devenu.

La Route de la soie est une ouverture vers une nouvelle contrée, vers la lumière et la création. Dans mes bagages, j'ai pris tous les objets qui forgent mon identité.

J'ai transporté un gant symbolique de Chine car il me lie avec mon histoire d'enfance. Le gant présente plusieurs symboles et évoque l'élégance, l'amitié, le passage, la frontière, l'interdit, le carrefour, etc. Il sert depuis de longues années à protéger et à renforcer la main, outil précieux pour l'Homme, ce qui lui a permis de transformer le monde. Le gant n'est pas un banal accessoire du vêtement, et son histoire est intimement liée à ses usages et à ses codes, qui relèvent autant du domaine social et culturel que du symbolique.

Par ces études, j'ai trouvé le point départ de ma création artistique, l'art local de ma région, le lien entre ma route de la création et la Route de la soie, l'héritage des formes géométriques telle le losange, la couleur de la terre locale, le territoire du travail sous forme de la main, l'identité de la main et le soi dans l'art. La main incarne la rencontre, le toucher, le goûter, l'approche et le mélange avec les autres éléments tout au long du trajet entre la France et ma région.

En examinant attentivement la peinture et les dessins des artistes de ma région, nous apercevons l'imbrication de différentes cultures, les unes dans les autres formant ainsi des œuvres uniques propre à l'Asie centrale. L'art bouddhique côtoie l'art islamique et persan, l'art chinois se fond dans l'art moderne. Rien ne naît du hasard, chaque ligne renvoie à une histoire et à un récit, l'abstrait et le narratif se nourrissent mutuellement. Le tout forme une œuvre

harmonieuse découlant de la Route mythique, celle de la création soyeuse.

Dans mes œuvres, la Route de la soie est omniprésente par le croisement d'idées, de lignes et de couleurs et la réunion de surfaces : la main vous mène à la Route de la soie, et la Route de la soie vous transporte dans un monde féérique, de rêveries et de créativité.

Effacer la frontière

« L'art se fait avec la main.¹⁹² » écrit Focillon

La Route de la soie n'est pas seulement une route entre l'Orient et l'Occident, elle est une ouverture telle la main tendue. L'art ne connaît pas de frontières, la Route de la soie a effacé la frontière entre l'Orient et l'Occident.

Jadis, les hommes circulaient librement sur les territoires étendus. Les frontières naturelles telles que les montagnes enneigées, les mers ou les fleuves constituaient des obstacles. Aujourd'hui, au XXI^e siècle, les frontières se sont multipliées.

La mondialisation a produit l'effet inverse, la crise économique a favorisé la montée des sentiments nationalistes. Le monde se divise en deux entités : le Pôle nord, moderne et développé, et le Pôle sud, pauvre et exploité. La Route de la soie a cédé la place à la route d'émigration, les Hommes d'antan transportaient leur richesse pour

¹⁹² Éliane Chiron (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, *op.cit.*, p. 11.

les échanger contre d'autres produits. Aujourd'hui, les Hommes fuient la misère, la pauvreté, les guerres et les oppressions. Sur ces routes de l'immigration, de nouvelles barrières se sont édifiées, des milliers de kilomètres de murs ont ou menacent d'être construits le long des frontières séparant les États, comme Israël et la Palestine.

L'artiste que cherche à devenir ne peut rester muet face à l'injustice et l'oppression. Les enseignements tirés de ma culture et l'héritage transmis par la Route de la soie me conduisent à réagir et à me battre contre toute forme d'injustice. L'art est l'un des moyens pour lutter contre l'obscurantisme et l'oppression. Banksy et Ernest Pignon-Ernest illustrent bien la force de l'art, notamment du *Street Art*, contre l'occupation. Ces murs qui enferment la population deviennent un récit d'histoire, une invitation au voyage et un appel au rêve.

Pour moi, l'art est un outil au service des causes justes, un moyen de rencontre et de dialogue entre les Hommes. Nos sensibilités, nos cultures et nos éducations nous permettent de trouver une langue commune à travers laquelle la notion de frontière n'existe pas. Abdukirim Nasirdin, artiste Ouïghour, disait : « Je présente l'art bouddhique et l'art islamique en même temps, ils nous donnent la sensation de différence, mais la racine est la même, je voulais effacer la frontière entre eux. »

Dans cette perspective, une nouvelle Route de la soie a vu le jour en 2012 dans ma région. Une exposition d'art contemporain a été organisée avec 150 œuvres d'artistes locaux et internationaux, les œuvres venues de quatre coins du monde nous conviant à un voyage le long de la Route de la soie. Chaque artiste y met son âme,

son corps et laisse une partie de lui-même sur le seuil de l'étendue du territoire infini de notre terre mère. Ainsi, la main tendue exprime l'altérité, l'ouverture sur l'autre, l'accueil de l'étranger. La main-portrait et la main-territoire manifestent cette volonté d'aller vers l'autre, d'effacer les lignes séparatives et d'abolir les murs. La frontière n'a pas lieu d'être quand nous sommes en paix avec nos voisins. Les différences s'effacent grâce au dialogue et à l'acceptation de l'autre.

Le Xinjiang a toujours su, à travers son histoire singulière, accueillir l'autre, l'étranger. Les peuples nomades des steppes sont accueillants et généreux. La Route de la soie est ancrée dans nos veines et traduit nos désirs enfouis de voir rejaillir la paix et la tolérance dans le monde.

Le Xinjiang ouvre la porte au dialogue entre les artistes chinois, ouïghours et occidentaux. L'exposition biennale permet de retrouver les traces de la Route de la soie et d'explorer une nouvelle Route, celle de la créativité et de l'ingéniosité. Chaque artiste y apporte son savoir-faire et sa personnalité. Les rencontres des arts et les croisements des lignes laissent penser que les Hommes sont complémentaires et les différences s'estompent sur la surface de la main tendue. La Route de la soie est la route des explorations artistiques, chaque artiste trouve une partie de lui-même sous les sables, sous les feuillages, sur les façades des maisons en terre.

Je me pose la question suivante : l'art du Xinjiang est-il un art universel et commun ou un art unique du fait de son histoire et de ses liens avec la Route de la soie ? Autrement dit, la Route de la soie est-elle une source d'inspiration ou de transmission ?

La raison pour laquelle j'ai entrepris cette thèse était de trouver ma propre Route artistique et de comprendre l'apport inné de la Route de la soie sur mon travail et ma réflexion. Une manière d'appréhender les entrailles de la terre à la recherche de la lumière qui nous guide dans l'au-delà. C'est à travers la main que j'ai épuisé mes ressources et suis parti à la recherche de moi-même, enfant des steppes devenu artiste. Pas seulement un artiste ouïghour, mais un artiste engagé pour la liberté d'expression, et contre l'oppression sous toutes ses formes. Je suis avant tout un homme, un père qui avec sa main tente de construire un monde meilleur où le dialogue entre les cultures trouve sa place sur la nouvelle Route, la Route de ma création. La main est la Route qui lie le passé et l'avenir, l'Orient et l'Occident.

Bibliographie

Ouvrages

A

ANDRÉ Emmanuelle, PALAZZOLO Claudia et SIETY Emmanuel (Sous la direction de), *Des mains modernes, Cinéma, Danse, Photographie, Theater*, Collection Arts & sciences de l'art, Paris, éd. l'Harmattan, 2008.

ALLIEZ Éric, BONNE Jean-Claude, *La pensée-Matisse, Portrait de l'artiste en hyperfaune*, Paris-New York, éd. Le Passage, 2005.

ALAOUI Brahim, *Le Maroc de Matisse*, L'institut du monde Arabe, Paris, éd. Gallimard, 1999.

B

BRONIMANN André, *Splendeur du tapis d'Orient*, Paris, éd. La Bibliothèque des Arts, 1974.

BAHARMAST Bita, *Recherches esthétiques sur les tapis persans du XVI^e et le XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris1 Panthéon Sorbonne, U.F.R., 1993.

BONNET Éric (sous la direction de), *Frontières & Œuvres, Corps & Territoires*, Paris, éd. l'Harmattan, 2014.

BOREL France, *Le peintre et son miroir, Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), éd. La renaissance du livre, 2002.

BRUNEAU Jean-Pierre, *L'artiste et ses rencontres, Une lecture lacanienne*, éd. l'Harmattan, 2008.

BUSSAGLI Mario, *La peinture de l'Asie Centrale, Les trésors de l'Asie*, Trad. de l'italien par Isabelle Robinet, Suisse, éd. Art Albert Skira S.A. Genève, 1978.

BATHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, éd. Gallimard/Seuil, 1980.

C

CHIRON Éliane, *L'énigme du visible, Poïétique des arts visuels*, Collection Arts plastiques-9, Paris, Universités Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, éd. La Sorbonne, 2013.

CHIRON Éliane (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès, La main en procès dans les arts plastiques*, Volume IV, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Paris, éd. La Sorbonne, 2000.

CHIRON Éliane (sous la direction de), *X, L'œuvre en procès Croisement dans l'art*, Volume I, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Orléans, éd. La Sorbonne, 1996.

CHIRON Éliane, «L'identification de Louise Bourgeois avec Eugénie Grandet. La faille du symbole, de chair et de sang», dans *États du symbolique. Depuis l'Homme Moïse et la religion monothéiste, en passant par Freud, Rothko, Appelfeld – Droit, Loi, Psychanalyse*, Michel Gad Wolkovitch (dir), Paris, éd. In Press, 2014. 24 p.

CHIRON Éliane, CLAIRE Azéma, MARIELLE Granjard-Mathieu (sous la direction de), *L'objet et son lieu*, Collection arts plastiques, université de Paris1 Panthéon, Paris, éd. La Sorbonne, 2004.

CHOI Bong-Lim, *Portrait de main dans la photographie*, Thèse de Doctorat, Université Paris1 Panthéon Sorbonne, U.F.R. D'histoire de l'art, Paris, Novembre 1998.

CHENG François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, Mai, 1991.

COLLET Michel, *La pensée-paysage, Philosophie, Arts, Littérature*, Paris, éd. Actes sud/ ENSP, 2011.

CARLET Nicolas, **RESTANY Pierre**, *Yves Klein*, Paris, éd. Biro, 2000.

CALABRESE Omar, *L'art de l'autoportrait, Histoire et théorie d'un genre pictural*, Trad. de l'Italien par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris, éd. Citadelles & Mazenod, 2006.

CABANNE Pierre, *Van Gogh*, Paris, éd. Finest S.A/Pierre Terrail, 2002.

CABANNE Pierre, *Van Gogh*, Paris, éd. Terrail, 2006.

D

DEBRAY Cécile (sous la direction de), *Matisse Paires et séries*, Paris, éd. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012.

DORN Roland, **S. KEYES George**, **J. M. Shackelford Joseph**, **Lauren Soth**, **Judy Sund**, *Van GOGH, Les portraits*, Chronologie établie par Katherine Sachs, Trad. de Marie-Chantal Lévêque, Lausanne, éd. La bibliothèque des Arts, 2000.

E

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Trad. de l'Anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, éd. Gallimard, 1974.

EL-HERFI Lina, *La frontière comme espace conflictuel dans l'art contemporain*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. Paris, Mai 2015.

J

JUAN Paulhan, *Braque le patron*, Paris, éd. Gallimard, 1952.

JIMÉNEZ Villafranca, JARAUTA Maria del Mar, Francisco, *Matisse et l'Alhambra 1910 – 2010*, L'Alhambra, Palais de Charles Quint, éd. TF editores, 2010.

K

KWANE SUK Han, *Dialectique du paysage, La question de la fenêtre*, Thèse de Doctorat, Art et archéologie, Universités Paris 1 Panthéon Sorbonne, Juin 1998.

L

LA SOUDIERE Martin de, *Senils, Passages/ dirigé par Martin de La Soudière*, Paris, éd. Seuil, 2000.

LHOTE Pierre, *Recherches sur la technique picturale de Vincent Van Gogh, Essai*, Paris, éd. Peter Lang, 1999.

M

MESCHONNIC Henri, SOULAGES Pierre, *Le rythme et la lumière, Avec Pierre Soulages*, Paris, éd. Odile Jacob, Septembre, 2000.

MAYER Marc, *Basquiat*, Paris, éd. Flammarion, 2010.

MARTIN Pascal, SOULGES François (sous la direction de), *Les frontières du flou*, Paris, éd. l'Harmattan 2013.

N

NURIDSANY Michek, *Jean-Michel Basquiat*, Paris, éd. Flammarion, 2015.

P

PALLASMAA Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, Trad. de l'anglais par Étienne Schelstraete, Arles, éd. Actes Sud, 2013.

PENG Changming, *Echos, L'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*, Paris, éd. You-Feng, 2004.

PASTOUREAU Michel, *Bleu, Histoire d'une couleurs*, Paris, éd. Le Seuil, 2000.

ROWLAND Benjamin, *L'art dans le monde, Fondements, Historiques, Sociologiques et Religieux, Asie Centrale*, Paris, éd. Albin Michel, 1974.

R

RINGGENBERG Patrick, *L'univers symbolique des arts islamique*, Paris, éd. l'Harmattan, 2009.

S

SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Suisse, éd. Saint-Germain, 1993.

SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Paris, éd. Flammarion, 2002.

SERS Philippe, *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait, peinture, poésie, scénographie*, Collection Skira paperbacks, Paris, éd. Skira, 2003.

SKEA Ralph, *Les arbres de Van Gogh, Peinture et dessins de Vincent van Gogh*, Trad. de l'anglais par Lydie Échaseriaud, Paris, éd. Thames & Hudson, 2013.

SINGLETON Michael, VUILLEMENOT Anne-Marie, *La yourte et la mesure du monde avec les nomades au Kazakhstan*, Belgique, éd. Academia, 2009.

SHEN Hong Biao, *Le punctum comme hors-champ, Une poïétique du choc dans la sculpture chinoise contemporaine*, Paris, éd. CRAV, 2012.

T

TURSUN Ilshat, *Ouïghour oy bižekchiliki, Uighur Home Decoration*, Xinjiang, Chine, éd. Ouïgour presse du Kashgar, 2005.

TRALBAUT Marc Edo, *Van Gogh, le mal aimé*, Italie, éd. Copyright, 1969.

TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (sous la direction de), *L'homme et paysage, Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Paris, éd. Somogy éditions d'art, 2006.

Catalogues

Ce que Cézanne donne à penser, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, éd. Gallimard, 2008.

Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art, Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, éd. Hermann, 2014.

Helena Almeida, Découvrir l'exposition CORPUS, Jeu de Paume, 2016.

Histoire de l'art, L'écriture dans l'art, Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (APAHU), Sommaire du N°71, Décembre 2012.

Le pavillon des orchidées, L'art de l'écriture en Chine, Musée Royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, éd. Europalia Fonds Mercator, 2009.

Le gant, Exposition présentée au couvent des cordeliers, Paris, éd. Métiers d'art, 1994.

Van Gogh à Arles, Dessins 1888-1889, Fondation Van Gogh (Eté 2003), Document originaux-photographies, éd. Actes Sud, 2003.

Yves Klein, Corps, couleur, immatériel, Paris, éd. Le Centre Pompidou, 2006.

Matisse et la couleur des tissus, Exposition 2004-2005, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, Paris : Gallimard, 2004.

Dictionnaires

CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales,
[Http://www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

Dictionnaires et Encyclopédies sur Academic, Photographie et peinture, Encyclopédie Universelle. 2012.

[Http://encyclopedia.universelle.fr/academic.com/16232/PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE](http://encyclopedia.universelle.fr/academic.com/16232/PHOTOGRAPHIE_ET_PEINTURE)

Dictionnaire de langue d'aujourd'hui de l'Ouïghour, Edition de populaire du Xinjiang, 2011.

Dictionnaire de langue Ouïghour, Le bureau de la langue minoritaire de la région autonome Ouïghour du Xinjiang, éd. Maison ethnique, 1990.

Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue français, REY-DEBOVE Josette, REY Alain (sous la direction de), Nouvelle édition millésime, Paris, 2015.

Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue français, REY-DEBOVE Josette, REY Alain (sous la direction de), Texte remanié et amplifié, Nouvelle édition Millésime, Paris, 2016.

Larousse, Dictionnaire de la langue explications bilingues, Compact, éd. Université langue étrange à Pékin, 2001.

Unicaen, Dictionnaire Electronique des Synonymes,
[Http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/seuil](http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/seuil)

Wiktionnaire, Dictionnaire libre, <https://fr.wiktionary.org>

Wikipédia, Dictionnaire libre, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontière>

Sites internet

SCHAEFER Pierre, *De la Médecine à l'Art-une trajectoire sur la frontière*, 2014.
[Http://www.schaefer-surlafrontiere.ch/#!medecine-et-art/c127b](http://www.schaefer-surlafrontiere.ch/#!medecine-et-art/c127b)

Félix Nadar, La main du banquier D.
[Http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d-9652.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=83570b8446](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/la-main-du-banquier-d-9652.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=83570b8446)

ODDOS Valérie, *Helena Almeida, artiste du corps, au Jeu de Paume*, Décembre 2016.
[Http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/photo/helena-almeida-artiste-du-corps-au-jeu-de-paume-235091](http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/photo/helena-almeida-artiste-du-corps-au-jeu-de-paume-235091)

La radiographie (I) - Histoire de la découverte des rayons X et de leur application en médecine. Publié le 01/10/2007
[Http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/la-radiographie-i-histoire-de-la-decouverte-des-rayons-x-et-de-leur-application-en-medecine-1196](http://culturesciences.chimie.ens.fr/content/la-radiographie-i-histoire-de-la-decouverte-des-rayons-x-et-de-leur-application-en-medecine-1196)

L'internaute, Proverbes, [Http://www.linternaute.com/proverbe/963/lorsque-tu-ne-sais-pas-ou-tu-vas-regarde-d-ou/](http://www.linternaute.com/proverbe/963/lorsque-tu-ne-sais-pas-ou-tu-vas-regarde-d-ou/)

Aristote, Les parties des animaux, Explication de texte : Aristote, *La main de l'homme est l'instrument des instruments*, Publié le 9 Avril 2011, <http://www.aline-louangvannasy.org/article-explication-de-texte-aristote-la-main-de-l-homme-est-l-instrument-des-instruments-116963284.html>

La mosquée Id Kah, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosquée Id Kah](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosquée_Id_Kah)

Entretiens et conférences

Entretien avec Eliane Chiron, Urumqi, Xinjiang, CHINE, Le 4 septembre, 2015.

Entretien avec Abdukirim Nasirdin, Paris, Le 15 juin 2008.

Entretien avec un jeune chef de cuisine, Milano, Italie, en Mai 2005

CHIRON Éliane, *Entre pratique et la théorie, Une stratégie de formation à la recherche en arts visuels à la Sorbonne*, La conférence, Urumqi, Xinjiang, Chine, 12 septembre 2015.

Index

Index des noms

A

ALAOUI Brahim, 153, 239
ALLIEZ Éric, 157
ANDRÉ Emmanuelle, 92, 94, 108, 116,
239

B

BACON Francis, 71
BAHARMAST Bitá, 142, 239
BANKSY, 235
BONNET Éric, 59, 63, 75
BOREL France, 20, 239
BRAQUE Georges, 31
BRONIMANN André, 131, 157
BUSSAGLI Mario, 144, 239

C

CABANNE Pierre, 70
CALABRESE Omar, 42, 44
CARLET Nicolas, 93, 241
CHANGMING Peng, 198
CHENG François, 66, 68, 85
CHIRON Éliane, 9, 16, 22, 37, 45, 71, 83,
99, 100, 101, 104, 105, 106, 127, 133,
137, 172, 175, 179, 181, 196, 201, 214,
229
COLLET Michel, 85

COURBET Gustave, 16

M

DEBRAY Cécile, 157, 195, 241

DEGAND Léon, 157
DELACROIX Eugène, 150
DORN Roland, 46, 107, 241
DUCHAMP Marcel, 214

E

EHRENZWEIG Anton, 14, 17, 26, 101,
241
EL-HERFI Lina, 59

F

FARRIS Robert, 198
FONTANA Lucio, 80
Frontière, 62, 83, 246

G

GIACOMETTI Alberto, 76
GUECO Henri, 11, 152

H

HATOUM Mona, 129
HELENA Almeida, 168, 172, 174, 175,
177, 178, 181

J

JARAUTA Maria del Mar, 150, 242
JIMÉNEZ Villafranca, 150, 242
JOSEPH J. M. Shackelford, 46, 107, 241
JUAN Paulhan, 31, 241

K

KOS Joseph, 198, 207
KOSUTH Joseph, 198, 207
KWANE SUK Han, 152, 242

L

LA SOUDIERE Martin de, 104, 117, 242
LHOTE Pierre, 120, 242

M

Marc Mayer, 198, 200
MARTIN Pascal, 60, 242
MATISSE Henri, 11, 135, 139, 140, 148,
154, 155, 156, 163, 168, 244
MAYER Marc, 198, 200, 242
MESCHONNIC Henri, 217, 242

N

NADAR Félix, 10, 30, 47, 48, 224, 246

NASIRDIN Abdukirim, 11, 158, 159, 161,
162, 163, 164, 167, 235, 247
NURIDSANY Michek, 199, 242

O

ODDOS Valérie, 178, 246

P

PALAZZOLO Claudia, 92, 94, 108, 116,
239
PALLASMAA Juhani, 82, 85, 111
PEI-MING Yan, 220, 221
PIGNON Ernest, 235
PINCAS Abraham, 14, 27, 68, 73, 82, 97,
99, 100, 101, 105
PINGGENBERG Patrick, 190

R

RAY Man, 44, 53, 54, 224
RICHTER Gerhard, 175, 179, 180
RINGGENBERG Patrick, 190, 243
RISHIT Ahmetjan, 11, 149, 196
RÖNTGEN Wilhelm, 51
ROUVEYRE André, 139
ROWLAND Benjamin, 96, 243

S

S.KEYES George, 46, 107, 241
SCHAEFER Pierre, 69, 246
SCHNEIDER Pierre, 146, 151, 153
SERS Philippe, 169, 182, 243
SHEN Hong Biao, 133
SIETY Emmanuel, 92, 94, 108, 116, 239
SINGLETON Michael, 118, 243
SKEA Ralph, 74

SOTH Lauren, 46, 107, 241
SOULAGES Pierre, 213, 216, 217, 242
SOULGES François, 60, 242
SUND Judy, 46, 107, 241

T

TAPIÉ Alain, 118, 244
THIEFFRY Stéphane, 54
TRALBAUT Marc Edo, 69, 244
TRANSTRÖMER Tomas, 79
TURSUN Ilshat, 146

V

VAN GOGH Théo, 47, 70, 107
VAN GOGH Vincent, 46, 90, 107, 119,
120, 199, 224, 242
VUILLEMENOT Anne-Marie, 118, 243

Z

ZWINGENBERGER Jeanette, 118, 244

Index des Matières

A

abstrait, 19, 70, 78, 109, 131, 134, 138,
139, 145, 146, 147, 148, 150, 157, 165,
166, 168, 169, 177, 179, 180, 189, 194,
195, 196, 200, 232, 233, 243
âme, 7, 8, 9, 45, 55, 76, 85, 126, 204, 218,
230, 235
arrière-plan, 8, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24,
25, 29, 41, 50, 54, 56, 59, 69, 75, 92, 93,
97, 98, 100, 105, 108, 109, 110, 119,
123, 128, 133, 139, 147, 154, 159, 168,
172, 174, 179, 184, 188, 190, 191, 207,
214, 220
autoportrait, 42, 44, 46, 47, 53, 54, 241

B

bleu, 17, 19, 22, 25, 64, 65, 66, 69, 71, 72,
73, 74, 75, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 92,
94, 95, 113, 120, 122, 130, 136, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 146, 152, 167,
172, 173, 174, 177, 178, 186, 187, 198,
202, 204, 232, 243

C

caché, 14, 16, 17, 18, 25, 26, 36, 101, 110,
136, 206, 213, 214, 216, 217, 218, 226,
227, 241
calligraphie, 194

caractère, 14, 83, 103, 160, 176, 186, 205,
213, 218
carrefour, 20, 184, 185, 188, 200, 201, 202,
205, 206, 210, 233
chemin, 25, 31, 34, 43, 74, 77, 78, 79, 81,
83, 115, 116, 117, 120, 141, 155, 164,
170, 185, 186, 188, 196, 207, 213, 220,
227
choc, 20, 22, 24, 51, 53, 54, 65, 66, 67, 70,
79, 81, 93, 94, 98, 111, 114, 119, 124,
126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 141,
143, 147, 148, 150, 152, 153, 154, 158,
165, 166, 168, 173, 174, 177, 178, 179,
180, 181, 243
clandestin, 12, 183, 186, 195, 206, 208,
217, 218, 219, 221, 226
combat, 18, 20, 64, 77, 94, 125, 209
contact, 8, 11, 18, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 133, 134, 136, 138,
139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148,
150, 152, 154, 156, 158, 164, 165, 166,
167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 225,
226, 229, 230
création, 7, 8, 10, 11, 12, 20, 21, 25, 26,
29, 34, 59, 65, 72, 79, 85, 86, 88, 94,
100, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 140,
143, 149, 151, 152, 153, 155, 158, 159,
165, 166, 169, 170, 176, 181, 205, 207,
223, 224, 227, 229, 231, 232, 233, 234,
237

croisement, 8, 11, 12, 20, 65, 112, 115,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191,
192, 193, 197, 199, 200, 201, 202, 204,
205, 206, 208, 213, 214, 216, 217, 226,
227, 232, 234, 236, 240
croisés, 17, 18, 19, 20, 126, 201, 202, 231
culture, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 17, 21, 29, 41,
43, 52, 55, 64, 74, 95, 106, 112, 115,
123, 126, 128, 134, 143, 144, 145, 146,
147, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 162,
164, 169, 170, 178, 181, 182, 186, 187,
188, 189, 190, 193, 194, 199, 200, 201,
203, 204, 208, 210, 226, 227, 229, 230,
231, 232, 233, 235, 237, 241, 246

M

décoratif, 11, 90, 124, 132, 134, 137, 139,
140, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 173, 174, 180, 182, 185,
188, 190, 191, 193, 194, 195, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 217, 226, 227,
230, 232
déplacement, 7, 10, 61, 72, 73, 74, 116,
118, 166, 187, 201, 205, 213, 219, 223,
224, 225, 227, 232
désert, 6, 7, 70, 72, 81, 112, 134, 135, 136,
140, 141, 174, 186, 217, 232
différent, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 17, 21, 22, 34,
35, 54, 74, 76, 77, 78, 79, 88, 96, 98,
100, 104, 106, 111, 115, 116, 117, 125,
130, 131, 132, 144, 151, 153, 154, 156,
159, 160, 162, 165, 166, 168, 170, 172,
185, 195, 196, 201, 202, 203, 205, 207,
209, 210, 218, 224, 228, 229, 230, 233

E

éléments, 53, 60, 63, 78, 79, 93, 94, 98,
124, 131, 132, 139, 140, 157, 159, 162,
164, 171, 191, 196, 201, 206, 226, 227,
231, 233
espace, 15, 16, 17, 18, 20, 29, 30, 56, 59,
60, 61, 62, 63, 65, 69, 73, 74, 76, 78, 79,
85, 91, 92, 104, 110, 111, 112, 113, 114,
118, 119, 151, 155, 156, 159, 162, 164,
168, 169, 171, 172, 173, 177, 179, 180,
187, 188, 191, 195, 206, 208, 241
ethnique, 103, 125, 151, 186, 187, 245

F

frontière, 11, 15, 23, 24, 26, 34, 51, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83,
84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98,
100, 102, 103, 104, 109, 110, 111, 112,
114, 117, 124, 127, 133, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 147, 151, 152, 153, 158,
166, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 181,
182, 186, 188, 190, 196, 200, 208, 210,
217, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 228,
232, 233, 234, 235,

I

identité, 6, 7, 8, 9, 10, 21, 28, 30, 36, 40,
41, 42, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 58, 59, 98,
116, 187, 197, 200, 223, 224, 226, 227,
228, 232, 233
imaginaire, 6, 8, 26, 64, 83, 84, 104, 105,
126, 127, 137, 140, 171
invisible, 24, 28, 30, 34, 51, 63, 64, 68, 69,
72, 75, 78, 79, 95, 102, 104, 109, 110,
113, 126, 127, 128, 130, 133, 153, 154,
174, 182, 186, 191, 193, 195, 196, 204,
206, 207, 216, 217, 218, 219, 225, 231

M

main, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26,
 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38,
 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60,
 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 77, 78,
 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
 98, 99, 100, 101, 102, 105, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126,
 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 147,
 148, 150, 156, 158, 160, 161, 162, 165,
 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175,
 176, 177, 178, 179, 182, 184, 186, 187,
 190, 191, 192, 195, 197, 198, 199, 200,
 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210,
 213, 216, 219, 221, 223, 234, 236, 237
 mélange, 149, 184, 185, 187, 190, 193
 Mélanger, 120, 128, 184, 185, 205, 230,
 233

O

odeur, 21, 64, 74, 79, 83, 87

P

paradoxe, 34, 41, 65, 67, 76, 77, 79, 81,
 91, 98, 100, 101, 110, 112, 113, 114,
 139, 147, 167, 173
 passage, 17, 26, 37, 63, 72, 73, 75, 93, 95,
 98, 102, 103, 104, 111, 112, 115, 116,
 117, 118, 119, 136, 153, 192, 195, 197,
 198, 210, 213, 218, 219, 220, 221, 233
 paysage, 6, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 20, 21, 22,
 23, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 40,
 41, 46, 50, 53, 55, 58, 60, 61, 63, 64, 65,
 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78,

79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92,
 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 104,
 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
 122, 123, 124, 126, 127, 128, 132, 134,
 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
 154, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,
 182, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 197,
 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207,
 210, 213, 214, 216, 223, 224, 225, 226,
 228, 232, 241, 242, 244, 260

peinture, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 34, 35,
 36, 37, 39, 40, 45, 46, 50, 53, 58, 61, 64,
 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90,
 92, 94, 96, 98, 99, 100, 106, 109, 110,
 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122,
 123, 124, 129, 135, 139, 140, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,
 153, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 163,
 164, 165, 166, 169, 171, 172, 173, 175,
 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185,
 187, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196,
 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206,
 207, 208, 216, 223, 225, 226, 227, 228,
 229, 232, 233, 239, 243, 245, 260

photographie, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
 20, 22, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 65, 67, 70, 86,
 92, 93, 98, 100, 101, 105, 108, 109, 114,
 115, 122, 123, 128, 135, 146, 153, 166,
 167, 169, 171, 172, 175, 176, 177, 178,
 179, 180, 181, 207, 210, 216, 224, 228,
 239, 240, 244, 245, 246, 260

puissance, 14, 83, 94, 158, 170, 176, 180,
 182, 221, 225, 230

R

rapprochement, 22, 124, 126, 135, 151,
153, 154, 155, 158, 225, 226

région, 18, 23, 34, 73, 78, 88, 89, 102, 104,
106, 109, 112, 119, 122, 123, 124, 129,
130, 132, 136, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 149, 152, 153, 157, 158, 159, 160,
162, 164, 165, 169, 171, 173, 182, 184,
186, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 212, 219, 226,
228, 229, 230, 231, 233

relation, 17, 19, 41, 84, 103, 108, 124, 125,
129, 135, 141, 142, 145, 178, 197, 210,
217, 220

remplacer, 20, 47

rencontre, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99,
100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108,
110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 138,
142, 143, 145, 151, 153, 161, 165, 169,
171, 176, 185, 186, 187, 189, 190, 191,
197, 199, 204, 213, 224, 225, 226, 228,
229, 231, 233, 235, 236, 239

Route, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 18, 21, 22, 23,
24, 25, 45, 50, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
83, 84, 86, 92, 99, 100, 102, 104, 106,
107, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118,
119, 120, 122, 123, 125, 128, 130, 132,
135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155,
158, 159, 160, 164, 165, 166, 169, 170,
174, 175, 181, 184, 185, 187, 188, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 201,

202, 213, 216, 219, 221, 223, 224, 225,
226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 236, 237

S

Secret, 218, 223

sens, 5, 6, 17, 37, 38, 40, 45, 60, 62, 64, 67,
70, 71, 72, 73, 75, 79, 81, 82, 83, 86, 88,
89, 91, 93, 94, 104, 106, 107, 109, 116,
117, 119, 123, 124, 125, 128, 129, 136,
140, 141, 142, 147, 148, 150, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 164, 165, 166, 167,
168, 170, 172, 173, 174, 185, 187, 191,
194, 195, 198, 199, 200, 202, 203, 208,
213, 214, 217, 219, 220, 221, 235, 243

sentiment, 6, 9, 16, 18, 22, 24, 28, 31, 34,
38, 39, 40, 44, 47, 50, 53, 55, 65, 72, 85,
94, 101, 106, 118, 120, 122, 133, 139,
160, 208, 216, 234

souvenir, 11, 21, 22, 40, 41, 55, 74, 78, 86,
105, 107, 108, 124, 133, 140, 166, 167,
175, 204, 208, 210, 226, 230

spirituel, 76, 120, 122, 126, 127, 134, 137,
169, 170

surface, 21, 30, 34, 36, 43, 44, 50, 58, 59,
60, 61, 64, 65, 67, 77, 80, 84, 86, 92, 93,
124, 125, 128, 133, 134, 138, 141, 143,
150, 151, 152, 157, 160, 176, 186, 195,
201, 202, 216, 228, 234, 236

Surprise, 9, 10, 14, 21, 24, 26, 31, 33, 40,
65, 83, 101, 104, 116, 137, 229

T

tapis, 11, 23, 25, 105, 109, 122, 123, 124,
127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 145, 147, 148, 150, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172,

173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 182, 184, 188, 189, 190, 191, 192,
195, 197, 199, 201, 202, 203, 205, 206,
213, 217, 225, 226, 230, 239
terre, 10, 17, 21, 22, 24, 30, 34, 51, 56, 59,
60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75,
77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 104, 110,
112, 113, 114, 116, 118, 123, 125, 127,
128, 129, 135, 138, 140, 141, 142, 143,
145, 171, 173, 177, 185, 189, 193, 194,
202, 205, 206, 214, 224, 225, 228, 230,
233, 236, 237
territoire, 7, 10, 21, 24, 26, 56, 59, 60, 61,
63, 64, 65, 67, 72, 75, 77, 79, 81, 82, 90,
92, 95, 96, 98, 100, 102, 106, 111, 112,
114, 116, 122, 123, 132, 139, 142, 143,
144, 147, 151, 152, 165, 171, 172, 173,
176, 177, 179, 181, 184, 187, 190, 191,

196, 201, 205, 219, 223, 224, 225, 233,
234, 236
trace, 5, 10, 21, 25, 45, 53, 55, 78, 84, 93,
117, 119, 129, 132, 136, 138, 142, 164,
166, 172, 176, 180, 187, 193, 213, 232,
236

V

visible, 10, 22, 31, 34, 37, 39, 42, 63, 64,
68, 69, 71, 72, 75, 78, 88, 94, 95, 98,
102, 104, 109, 110, 113, 125, 126, 127,
128, 130, 133, 137, 153, 154, 159, 173,
174, 175, 176, 177, 179, 186, 191, 195,
196, 200, 206, 214, 216, 217, 225, 231,
240

Illustrations

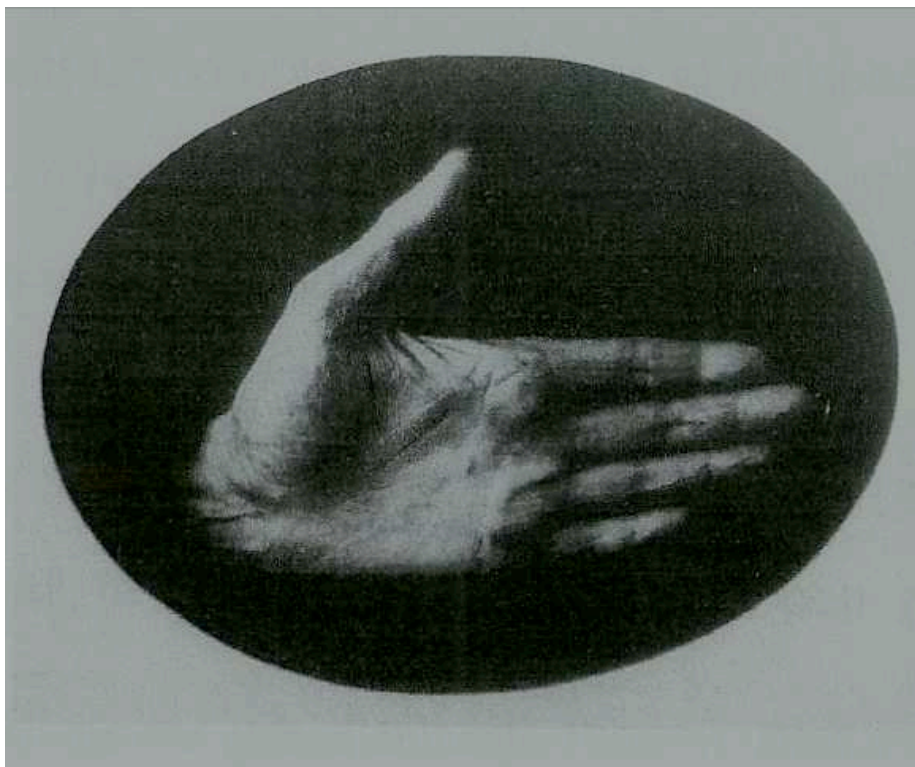
Références artistiques



(fig.1), T. Fulati, *Les paysages dans la main N°1*,
Huile sur la photographie, 2008, 17 cm x 13cm, Paris.



(fig.2), T. Fulati, *Main dans l'atelier* 2006,
Papier photo tirage argentique,
17 cm x 13cm, Photographie en 2006 à Paris.



(fig.3), Félix Nadar (1820-1910),
La main du banquier D, étude chirographique,
Tirée en une heure à la lumière électrique,
Exposition de la Société française de photographie,
1861.



(fig.5), T. Fulati, *Photo fantôme*, Papier photo tirage argentique,
Huile sur papier photo, 11cm x 9cm,
Collection photographie en 2000 à Ghulja, Peinture en 2012, Hotan, Xinjiang.



(fig.8), Vincent van Gogh, (1853 - 1890), *Vieux souliers aux lacets*,
Huile sur toile, 46 cm x 38 cm, 1886.



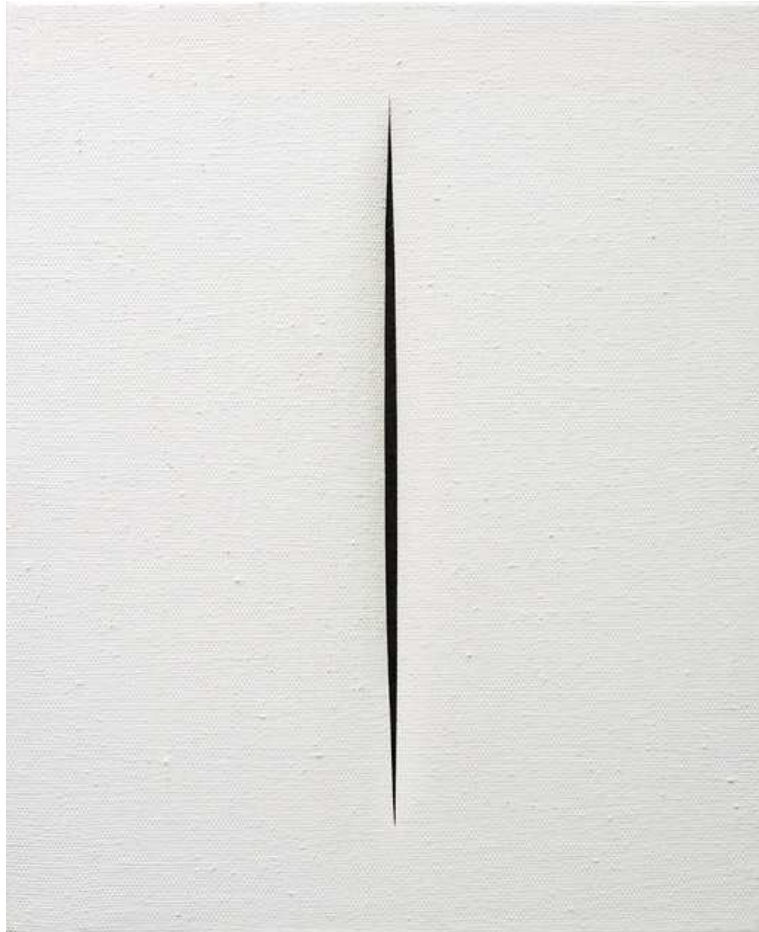
(fig.10), T. Fulati, *Les paysages dans la main N°2*,
Photographie en 2008, Huile sur photographie,
17 cm x 13cm, 2008, Paris.



(fig.11), Van Gogh, *Le Peintre sur la route de Tarascon*, Huile sur toile, 48 cm x 44 cm, 1888, (brûlé pendant la Seconde Guerre mondiale).



(fig.12), T. Fulati, *Les paysages dans la main N°3*, photographie en 2008, Huile sur photographie en 2008, 17 cm x 13cm, Paris.



(fig.13), Lucio Fontana, *Concetto Spaziale-Attese*, (Projet de territoire - Attentes),
1964-1965, Sans cadre 57-1/2 x 45\ " 114,9 x 146,1 cm.



(fig.14), T. Fulati, *Les paysages dans la main N°4*, photographie en 2008,
Huile sur photographie en 2008, 17 cm x 13cm, Paris.



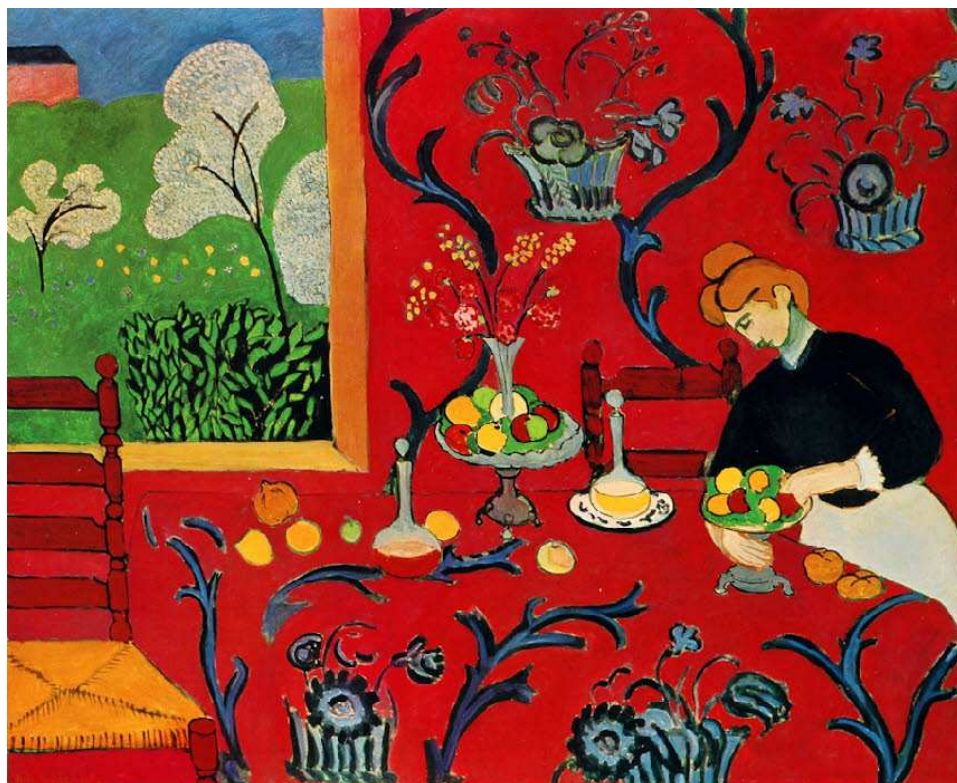
(fig.18), T. Fulati, *Les paysages dans la main N°5*, photographie en 2008,
Huile sur photographie en 2008, 17 cm x 13cm, Paris.



(fig.19), T. Fulati, *La main dans les paysages et les paysages dans la main N°1*, photographie en 2010, Huile sur photographie en 2010, 40 cm x 30cm, Paris.



(fig.20), T. Fulati, *La main dans les paysages et les paysages dans la main N°2*, Huile sur photographie, 40 cm x 30cm, 2012, Paris.



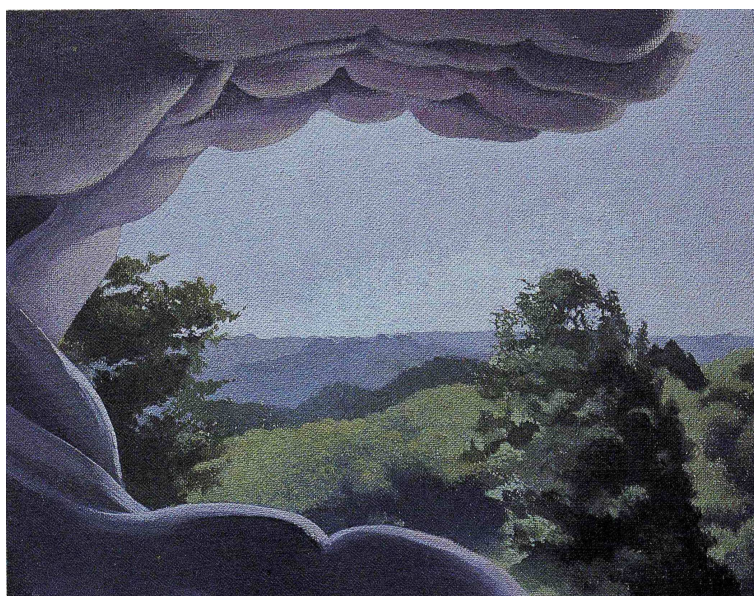
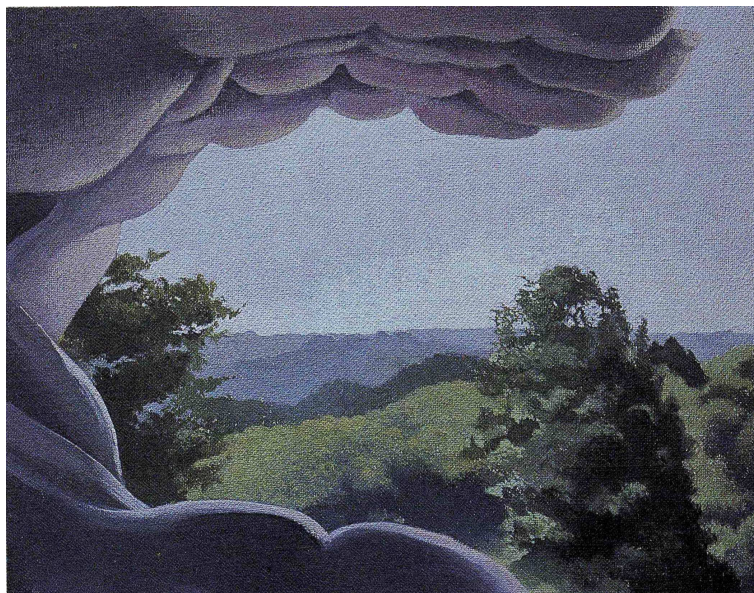
(fig.22), Henri Matisse, *La Desserte rouge*, Huile sur toile, 1,8 m x 2,2 m, 1908,
Conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg.



(fig.23), Ilshat Tursun, Photographie au Kashgar, Imprimer dans le catalogue d'*Ouïghour Oy bizlekchiligi*, (La décoration de la maison Ouïghour), 2005.



(fig.24), T. Fulati, Huile sur toile, 130cm x 90cm, 1992, Ghulja.



(fig.25), Henri Gueco, *Le paysage dans la main*, Huile sur toile, 1977-1978.



(fig.27), Abdukirim Nasirdin, *Qumul Mesbripi*, Huile sur toile, 180 cm x 180 cm, 1984.



(fig.29), T. Fulati, *La main dans les paysages et les paysages dans la main N°3*, Huile sur photographie, 2012, 40 cm x 30cm, Paris.



(fig.30), Photo familiale, Photographie chez mes parents, Ghulja, Xinjiang, 11cm x 9cm, en 1991.



(fig.31), Almeida Helena,
Estudo para um enriquecimento interior (Étude pour un enrichissement intérieur), 1977.



(fig.32), Almeida Helena, *Pintura habitada* (*peinture habitée*), 1976,
Collection Fernando d'Almeida © Photo Filipe Braga © Fundação de Serralves, Porto.



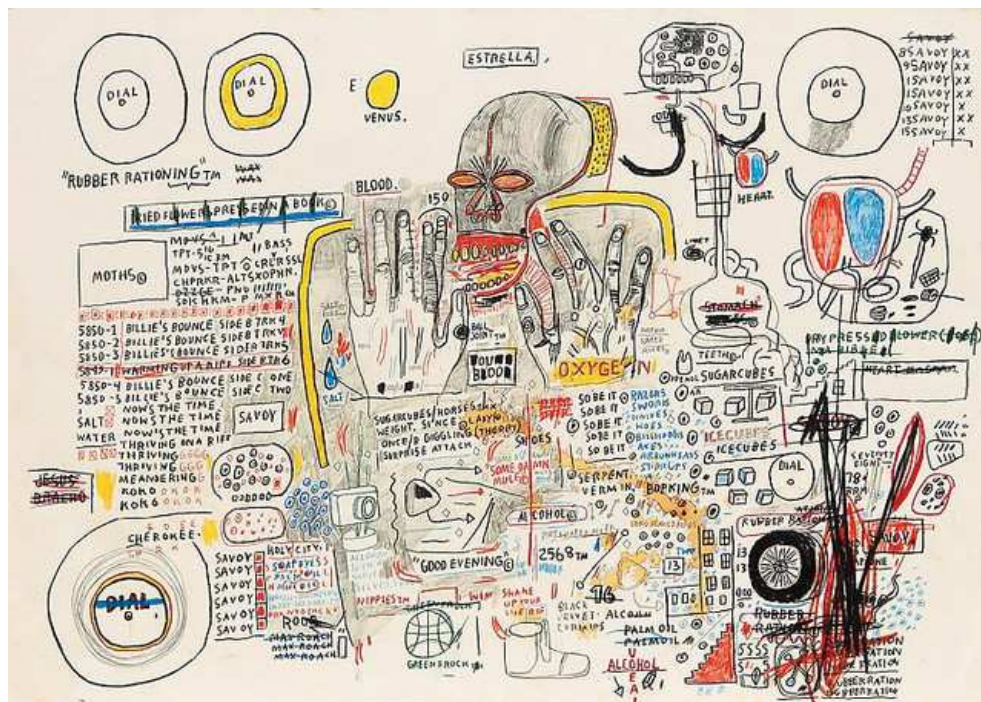
(fig.33), Gerhard Richter, Photographie peinte, 1989, 10 cm x 14.9 cm,
Huile sur photographie en couleur.



(fig.34), T. Fulati, *La main dans les paysages et les paysages dans la main N°4*, peinture à l'huile sur photographie, 40 cm x 30cm, 2015, Paris.



(fig.35), Joseph Kosuth, *Une et trois chaise*, Installation : chaise en bois et 2 photographies, 200 x 271 x 44 cm, 1965.



(fig.36), Jean-Michel Basquiat, Estrella, 1985, Graphite et crayon de couleur sur papier, 74,9 cm x 105,7 cm, (la collection de la Famille Schorr).



(fig.37), 222^e grotte de *Qizil*, Peinture sur le mur de Qizil, Lucha, Xinjiang, Chine.



(fig.38), *Le tissu des motifs fleurs au fond bleu*, L'époque Tang (618 – 907),
Astana, Turfan, Xinjiang, Chine. Musée du Xinjiang à Urumqi.



(fig.39), T. Fulati, *Les voisins*, 300cm x 80cm, Huile sur toile, 2004, Ghulja.



(fig.41), T. Fulati, *La main au gant N°1*, Huile sur le gant en coton, Photographie, 30cm x 40cm, 2015, Paris.



((fig.45), Yan Pei-Ming, *Moonlight*, 2011, Huile sur toile, 280 × 400 cm.
Courtesy David Zwirner, New York.

Table des matières

Introduction.....	2
Problématique.....	7
Surprise	11
1. La surprise comme rencontre	12
La première surprise	18
2. Rencontre avec la photographie	24
La surprise de la rencontre avec <i>Photos fantômes</i>	29
Rencontre avec une image lumineuse	34
3. Le portrait de la main.....	38
Le portrait de la <i>Main du banquier D, étude chirographique</i>	46
Rencontre avec le titre <i>autoportrait</i> de la main.....	51
Rencontre.....	55
1. La frontière comme rencontre	56
La rencontre avec le mot <i>Chigra</i> (frontière).....	59
La « frontière-rencontre » entre le réel et l'imaginaire.....	62
La Marche comme frontière.....	66
Déplacement.....	71
L'arbre marcheur.....	73
2. La route de rencontre : la « main-route ».....	75
Frontière d'entre le paysage d'intérieur et l'extérieure.....	81
Rencontre avec la « main-paysage ».....	84
Le trou comme « passage-frontière »	91
Rencontre par le remplacement.....	95
3. La rencontre et le seuil.....	97
Le franchissement de seuil.....	103
Au seuil de la main.....	109
La main comme le seuil.....	113
Contact.....	119
1. Le contact comme le toucher.....	120
Le « tapis-main » de ma grand-mère	126
Le « tapis en or ».....	132
Les « sables d'or » dans la main.....	136
2. Le contact entre la peinture et les motifs décoratifs.....	141
Le contact entre le tableau dans le tableau.....	145
La main comme la fenêtre	149
Le rapprochement avec les motifs décoratifs	151

Le paysage et le tapis	156
3. Le contact entre le proche et le lointain	163
Le toucher comme le contact.....	168
Le contact entre la peinture et la photographie	173
Le contact entre deux médiums.....	176
Croisements clandestins	181
1. Les croisements.....	182
Les croisements dans la « main-Kashgar ».....	185
Le croisement entre la main et le tapis	188
Les croisements entre la peinture et l'écriture	190
2. L'écriture ouïghour dans la peinture	193
Le rapport entre calligraphie et peinture	195
La main comme un carrefour.....	198
3. Les clandestins	204
Le gant d'immigrant	208
Le croisement entre le noir et la lumière	212
Le clandestin comme le caché.....	215
Conclusion	220
La Route de la soie dans la main et dans l'œuvre.....	225
Effacer la frontière.....	232
Bibliographie	236
Ouvrages.....	237
Catalogues	242
Dictionnaires.....	243
Sites internet	244
Entretiens et conférences	245
Index	246
Index des noms	247
Index des Matières	250
Illustrations	255
Références artistiques	256
Table des matières	288

Resume in English

SILIK ROAD AND THE ROAD OF ART CREATION

meetings, borders, contacts, interweaving

Relying on my personal artistic practice, this thesis analyzes the identity, origin, the value and the place of the “hand” in the art in weaving through the old Silk Road. The analysis of my artistic creation, my culture, my multiple identities and my influences in the light of the legacy of the Silk Road and the road of the creation. The crossing of the Silk Road is structured around four themes: the meeting, contact, the crossing and the border. The research led me on a messianic trip, in the aim of finding answers to the questions that concern me: how the Silk Road influences artistic creation, is it a source of creativity? How can it be in the works of contemporary artists? How it emerges on my artistic creation? To answer these questions, I presented my hand as a figure, which binds me to my multiple origins. In the first chapter I will analyze the concept of identity through the portraits of the hand, then I will look into the notion of border visible and invisible. In the third chapter, I will analyze the touch, the taste and the crossing with the Silk Road. Finally, I will examine the context of interior landscapes and I will try to demonstrate the hidden legacy as well as the secrets of the local art impregnated in the culture of our region through crosses and cultural mixes.

Résumé en Français

ROUTE DE LA SOIE ET ROUTE DE LA CRÉATION

Rencontres, frontières, contacts, croisement

Cette thèse, qui s'appuie sur ma pratique artistique personnelle, analyse l'identité, l'origine, la valeur et la place de la main dans l'art en sillonnant l'ancienne Route de la soie. J'étudie mon parcours de création artistique, ma culture, mes identités multiples et mes influences au regard de l'héritage légué par *La Route de la soie* et *la route de la création*.

La traversée de la Route de la soie s'articule autour de quatre thèmes : la rencontre, le contact, le croisement et la frontière. Les recherches m'ont mené sur un voyage messianique dans le but de répondre aux questions qui me hantaient : l'influence étendue de la Route de la soie sur la création artistique est-elle source de créativité ? Comment peut-elle se révéler dans les œuvres d'artistes contemporains ? La route de ma création artistique se croise-t-elle avec la Route de la soie ? Pour répondre à ces questions, j'ai présenté ma main comme une figure qui me lie à mes origines invisibles. Dans le premier chapitre, j'explore la notion d'identité à travers les portraits de la main, puis j'étudie la notion de frontière visible et invisible. Dans le troisième chapitre, j'analyse le toucher, le goûter et le croisement avec la Route de la soie. Enfin, j'examine le contexte des paysages intérieurs et je tente de mettre en lumière l'héritage caché ainsi que les secrets de l'art local imprégné par la culture de notre région et ce à travers les croisements et les métissages culturels.

Les mots clés

Main Rencontre Contact Croisements Route

Paysage Frontière Terre Peinture Portrait

Discipline : art plastique
UFR04-Arts plastiques
Et sciences de l'art
47, rue des Bergers
75015 Paris